CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN CHRISTIANSEN SALAZAR

COLECCIÓN CHRISTIANSEN SALAZAR

JOSÉ ALBERTO CHRISTIANSEN CHU

2025

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN CHRISTIANSEN SALAZAR

Autor – Editor:
José Alberto Christiansen Chu Chimpecan
Calle Dos 116. Corpac
San Isidro – Lima – Perú

Primera edición digital, octubre 2025
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2025 – 11961
ISBN N°

Publicación electrónica disponible en:
https://drive.google.com/file/d/1MGhHrMbx4DB9YICJPn-Sw-gL2g2XfEpzv/view?usp=sharing

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN
CHRISTIANSEN SALAZAR

JOSÉ ALBERTO CHRISTIANSEN CHU

2025

PRÓLOGO

Hablar de una colección es hablar de una historia personal y colectiva, de una búsqueda silenciosa que une el arte con la memoria. La Colección Christiansen Salazar nació de un diálogo íntimo con la belleza, la historia y la fe. Cada pieza que la compone —ya sea una escultura virreinal, una pintura devocional o una obra contemporánea— ha llegado a esta colección con el respeto y la admiración que merece todo objeto portador de espiritualidad y cultura.

Este prólogo no es solo una introducción a un conjunto de obras; es también una invitación a contemplar el arte como un lenguaje universal. Las esculturas, óleos y miniaturas aquí reunidos nos hablan de una sensibilidad que atraviesa los siglos: desde los talleres virreinales en Cusco, Lima o Goa, hasta la pintura republicana y los artistas contemporáneos que reinterpretan la herencia andina. En su conjunto, la colección ofrece una visión plural del arte sacro y retratista, enmarcada en la historia viva del Perú.

A lo largo de los últimos años, muchas de estas piezas han encontrado espacios de diálogo con el público en diversas exposiciones organizadas por instituciones culturales. Esta apertura no es casual: responde al deseo de los custodios de la colección de compartir aquello que no debe permanecer en la sombra, aquello que forma parte también de la memoria colectiva de una nación. Cada muestra ha sido una oportunidad para renovar el vínculo entre arte, tradición y fe.

Este catálogo es, en última instancia, un puente entre el pasado y el presente, entre lo íntimo y lo público. No solo documenta una colección, sino que invita a reflexionar sobre el poder del arte para despertar preguntas, emociones y recuerdos. Su publicación constituye un acto de gratitud hacia quienes han mantenido vivas estas obras, y un tributo a las manos —anónimas o conocidas— que les dieron forma.

Las piezas que integran la colección han pasado por diversos talleres de restauración, imagineros, escultores, plateros, joyeros y pintores. En cada caso se ha buscado conservar el trabajo artesanal de generaciones, en un compromiso constante con el arte y con el pasado.

Pablo Sebastian Lozano [1]

---

[1] Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Valencia (España). Profesor de la Universidad de Piura

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DE LA COLECCIÓN

El presente catálogo reúne una selección representativa de la Colección Christiansen Salazar, un conjunto patrimonial privado que testimonia la riqueza y diversidad del arte religioso, devocional y retratista producido entre los siglos XVII y XXI, tanto en el ámbito peruano como en contextos globales. La colección, conformada a lo largo de varias generaciones, algunas piezas recibidas en herencia familiar, constituye no solo un acervo de valor estético y técnico, sino también una memoria visual de las creencias, costumbres y procesos culturales que han moldeado la identidad espiritual y simbólica del Perú.

Desde esculturas en marfil de tradición indoportuguesa hasta óleos cusqueños contemporáneos; desde acuarelas decimonónicas hasta retratos republicanos y reinterpretaciones modernas de íconos andinos, cada obra ha sido documentada con criterios técnicos, artísticos e históricos. El lector encontrará fichas detalladas que incluyen autorías reconocidas y anónimas, atribuciones estilísticas, descripciones formales y comentarios críticos que permiten contextualizar cada pieza dentro de su genealogía visual y simbólica.

Este catálogo no solo busca registrar, sino también dialogar con el lector interesado en el arte sacro, la iconografía cristiana, la pintura peruana y sus vínculos con otras tradiciones estéticas. Así, se propone una mirada transversal que cruza tiempos y territorios, desde los talleres barrocos del virreinato hasta los artistas contemporáneos que reconfiguran la herencia visual con nuevas sensibilidades.

Muchas de las obras aquí reunidas han sido expuestas al público en diversas ocasiones. En 2021, una muestra de nacimientos virreinales fue presentada en la Municipalidad de Miraflores; en 2022, otra exposición similar se realizó en la Municipalidad de San Isidro. En 2023 y 2024, la colección participó activamente en exposiciones organizadas por la Municipalidad Metropolitana de Lima. Asimismo, algunas piezas fueron prestadas para la exposición sobre Semana Santa 2025, en la Galería Pancho Fierro y la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Finalmente, en esa misma Pinacoteca se llevó a cabo en el mes de mayo de este año la exposición María, Madre de Dios, que reunió una destacada selección de obras marianas.

Una de las principales motivaciones de los custodios de la colección ha sido siempre preservar el sentido original de estas piezas: fomentar la devoción, transmitir belleza espiritual y ofrecer un medio de acercamiento a la fe. Este catálogo, por tanto, no es solo un instrumento académico, sino también un puente entre la contemplación estética y la experiencia devocional.

Horæ diurnæ Hebr. Prima Comprehendit V.VI. et VII.
Vesperæ Comprehendit V. et VI.

ÍNDICE GENERAL
CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN CHRISTIANSEN-SALAZAR

Prólogo 7
Introducción histórica de la colección 8

CAPITULO I. LA ESCULTURA EN MARFIL – TRADICIÓN GLOBAL DEL ARTE SACRO **19**

1. Introducción histórica y técnica del marfil 21
2. Centros históricos: 22
   - Dieppe (Francia)
   - Goa (India portuguesa)
   - Manila (Filipinas españolas)

3. Ejemplares de la colección:

1. Cristo Crucificado del Mariscal Ramón Castilla. 30
Código: 2507150
2. Cristo de los García 34
Código: 2507151
3. Ecce Homo 38
Código: 2507152
4. Niño Jesús dormido de marfil 42
Código: 2507153
5. Niño Jesús 46
Código: 2507154
6. Virgen del Carmen con el niño 50
Código: 2507155

CAPITULO II. CONTEXTO DEVOCIONAL Y ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA EN EL VIRREINATO **57**

1. NACIMIENTOS Y ESCULTURAS DE LA NATIVIDAD 59

7. Nacimiento del Mariscal Ramón Castilla 60
Código: 2507001
8. Nacimiento con templete de cúpula 66
Código: 2507002
9. Nacimiento con tres Reyes Magos sobre animales 68
Código: 2507003
10. Nacimiento con el Niño de corona de oro 70
Código: 2507004
11. Nacimiento con el Niño en un trono de plata 72
Código: 2507005
12. Nacimiento con Niño recostado y dorados en los ropajes 74
Código: 2021006
13. Nacimiento con San José y la Virgen arrodillados 76
Código: 2507007
14. Reyes Magos 78
Código: 2507008
15. Nacimiento con San José, la Virgen y cuna de plata 80
Código: 2507009
16. Nacimiento en miniatura con templete de plata 82
Código: 2507010
17. Nacimiento arequipeño 84
Código: 2507011
18. Nacimiento de Andahuaylas 86
Código: 2507012
19. Nacimiento con sombreros 88
Código: 2507013

20. Nacimiento puneño 90
Código: 2507014
21. Nacimiento de Lari 92
Código: 2507015
22. La llegada a Belén 94
Código: 2507016
23.La Huida a Egipto 96
Código: 2507017
24. Nacimiento de piedra de Huamanga 98
Código: 2507018
25. Nacimiento inspirado en el de F. Pizarro 100
Código: 2507019

2. ESCULTURAS DEVOCIONALES DEL NIÑO JESÚS 103

26. Niño Dios triunfante, de plomo 104
Código: 2507050
27. Niño Dios genovés 108
Código: 2507051
28. Niño Dios de los besos 112
Código: 2507052
29. Niño Dios triunfante 114
Código: 2507053
30. Niño Dios pasionario 116
Código: 2507054
31. Niño Dios de la Bola 118
Código: 2507055
32. Niño Dios de San Isidro 120
Código: 2507056
33. Niño Dios limeño sentado 122
Código: 2507057
34. Niño Dios Triunfante de Barranco 124
Código: 2507058
35. Niño Dios en su trono 126
Código: 2507059
36. Niño Jesús con estandarte 128
Código: 2507060
37. Niño Jesús de Reyes, con cabello de hilo 130
Código: 2507061
38. Niño Inca 132
Código: 2507062
39. Niño Inca de Arequipa 134
Código: 2507063
40. Niño Dios de pie, desnudo 136
Código: 2507064
41. Niño Dios Montañes 138
Código: 2507065
42. Niño Rey 140
Código: 2507066
43. Niño Cusqueño de Pasión 142
Código: 2507067
44. Niño Dios para Adoración 144
Código: 2507068

3. SANTOS Y SANTAS EN LA ESCULTURA POPULAR 146

45. Virgen de la O 148
Código: 25070101
46. Virgen Dolorosa 150
Código: 2507102
47. La Virgen de Belén 152
Código: 2507103

48. Virgen Con El Niño (Llamada “De Los Pizarro”) 154
Código: 2507104
49. Virgen Del Carmen 156
Código: 2507105
50. Crucifijo Quiteño 158
Código: 2507106
51. San José con el Niño 160
Código: 2507107
52Ecce Homo 162
Codigo: 2507108
53. San Juan Evangelista 164
Código: 2507109
54. San Juan Evangelista 166
Código: 2507110
55. San Ramón Nonato 168
Código: 2507111
56. San José 170
Código: 2507112

CAPITULO III. LA PINTURA PERUANA 175

1. LA PINTURA VIRREINAL PERUANA: LA ESCUELA CUSQUEÑA, LA QUITEÑA Y LAS INFLUENCIAS EUROPEAS 178

1.1. La pintura sobre la Navidad

57. Huida a Egipto 182
Codigo: 2507200
58. Nacimiento de Jesús 184
Codigo: 2507201
59. Adoración de los Reyes Magos 186
Codigo: 2507202
60. Sagrada Familia – La Doble Trinidad 188
Codigo: 2507203
61. Sagrada Familia con flores 190
Codigo: 2507204

2. LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN LA PINTURA VIRREINAL PERUANA: ARTE, TEOLOGÍA Y PODER SIMBÓLICO 192

62. Virgen Del Carmen 194
Código: 2507250
63. Nuestra Señora De Los Remedios 196
Código: 2507251
64. Nuestra Señora Con El Niño Dormido 198
Código: 2507252
65. La Virgen En Oración 200
Código: 2507253
66. La Virgen Con El Niño Peidadito 202
Código: 2507254
67. La Virgen Con El Niño Y El Chihuahua 204
Código: 2507255
68. Nuestra Señora De Los Desamparados 206
Código: 2507256
69. Maternidad 208
Código: 2507257
70. Virgen de la Silla 210
Código: 2507258
71. Virgen inspirada en la de Sassoferrato 212
Código: 2507259
72. Benditera de la Virgen de la Ternura 214
Código: 2507260

73. Benditera Virgen Dolorosa 216
Código: 2507261
74. Nuestra Señora de Pasabiense 218
Código: 2507262
75. Dije Collar Madonna 220
Código: 2507263
76. Virgen Con El Niño y Ángeles 222
Código: 2507264

3. La Pintura sobre la Semana Santa. 224

77. Señor de la Caña 226
Código: 2507300
78. Cristo 228
Código: 2507301
79. Dios Padre con querubines 230
Código: 2507302
80. Virgen Dolorosa del Calvario 232
Código: 2507303

4. Los Santos en la pintura 234

81. San Juan Evangelista al pie de la cruz 236
Código: 2507304
82. San José Con El Niño 238
Código: 2507350
83. San Juan Evangelista 240
Código: 2507351
84. Santa Rosa De Lima Y La Virgen Con El Niño 242
Código: 2507353
85. El Nacimiento De Santa Rosa De Lima 244
Código: 2507354
86. San Eloy 246
Código: 2507355
87. San Pedro De Alcántara 248
Código: 2507356
88. Santa Fabiola 250
Código: 2507357
89. San José con el Niño Jesús 252
Código: 2507358
90. San José coronado por el Niño Jesús 254
Código: 2507359
91. San José con el Niño Jesús 256
Código: 2507360

CAPÍTULO IV. EL GRABADO COMO MATRIZ VISUAL 258

92. Reloj de la Pasión 262
Código: 2507305
93. San Juan Evangelista 264
Código: 2507352

CAPÍTULO V. LA PINTURA PERUANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX 266

1. TEOFILO CASTILLO 270

94. El Velo de Santa Verónica 272
Código: 2507800

2. FRANCISCO GONZALEZ GAMARRA 274

95. Retrato del doctor Rodrigo Franco 276
Código: 2507801
96. Altar de la Virgen de Lourdes en la Iglesia de la Merced de Lima 278
Código: 2507802

3. SAMUEL PELAEZ 280

97. Hombre Cusqueño 282
Código: 2507803

CAPÍTULO VI. AFICHES Y ARTÍCULOS DE PRENSA 284

Centro Cultural de la Universidad de Piura - Oro, incienso y mirra: Los nacimientos en el Perú 287

Exposición Navidad en la Galería de Arte de la Municipalidad de Miraflores 287

El Arte de los Nacimientos 288

Exposición de Navidad: Galería El Olivar Municipalidad de San Isidro 290

Sala Luis Alva Talledo - Nacimiento: Encarnación del Hijo de Dios 291

Municipalidad de Lima - Oro, Incienso y Mirra 293

Préstamos para Exposiciones Semana Santa en Galería Pancho Fierro y Pinacoteca Municipal Ignacio Merino - Semana Santa de Lima 294

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino - María, Madre de Dios 295

Galería Pancho Fierro - Exposición “El Perú y los peruanos” 297

Galería Pancho Fierro - Exposición “San José, Padre y Patrono del Perú” 299

BIBLIOGRAFÍA 300

CAPITULO I

LA ESCULTURA EN MARFIL
TRADICIÓN GLOBAL DEL ARTE SACRO

CAPITULO I
LA ESCULTURA EN MARFIL TRADICIÓN GLOBAL DEL ARTE SACRO

1. EL USO DEL MARFIL EN LA ESCULTURA: TRADICIÓN, DEVOCIÓN Y PROHIBICIÓN

El marfil ha acompañado a la historia del arte desde la Antigüedad como un material cargado de simbolismo y prestigio. Su textura sedosa, tonalidad cálida y capacidad de captar los detalles más minuciosos lo convirtieron en un soporte predilecto para el arte suntuario y religioso. En Egipto, Grecia y Roma se utilizaron piezas de marfil tanto en mobiliario palaciego como en pequeños cultos domésticos, mientras que en Bizancio se desarrolló un refinado repertorio de dípticos y relieves cristianos (Hernández-Díaz, 2008). Durante la Edad Media, este material alcanzó un esplendor particular en los talleres flamencos y franceses, especializados en producir vírgenes entronizadas, dípticos devocionales y relicarios de minucioso acabado, muchos de los cuales circularon ampliamente por Europa como signos de devoción y prestigio social (Bailey, 2010).

En la Península Ibérica, el marfil adquirió un lugar privilegiado en la esfera nobiliaria y eclesiástica: se elaboraron pequeños crucifijos, relieves y tabernáculos concebidos para oratorios privados, piezas destinadas tanto a la contemplación espiritual como a reforzar la jerarquía social de sus propietarios (Berrin & Museo Larco, 2004). De este modo, el marfil se consolidó como un arte de élites, íntimamente ligado a la devoción privada y a la representación del poder simbólico.

Con la expansión de los imperios ibéricos entre los siglos XVI y XVIII, el marfil se integró en la dinámica de la primera globalización artística. A través del comercio colonial, se consolidaron dos polos extrahispánicos de producción de escultura sacra en marfil:

- Goa (India portuguesa): talleres indoportugueses, formados bajo la guía de misioneros católicos, elaboraron imágenes cristológicas y marianas que conjugaban cánones europeos con elementos locales, generando una estética híbrida y transfronteriza.

- Manila (Filipinas): bajo dominio español, artesanos chinos y tagalos trabajaban el marfil en talleres supervisados por órdenes religiosas, produciendo Cristos, Vírgenes y Niños Dios destinados a Europa y América. Estas piezas se caracterizan por la fusión de la iconografía occidental con rasgos orientales en los rostros y anatomías, un sello que las convierte en testigos de un arte devocional globalizado (Sotheby's, 2016; Gálvez, 2021).

La circulación de estas esculturas respondía tanto a la devoción como al consumo suntuario. Portátiles, preciadas y costosas, las imágenes en marfil se integraban en

capillas privadas, escritorios o vitrinas, y su posesión reforzaba el capital simbólico de comerciantes, clérigos y familias aristocráticas. En palabras de Gruzinski (1995), eran objetos que no solo encarnaban la fe, sino también "la capacidad de las élites de apropiarse de un mundo expandido por la colonización y el comercio".

Sin embargo, la historia del marfil está atravesada por la violencia ecológica y colonial. La obtención del material dependió de la caza sistemática del elefante africano y asiático, provocando un declive dramático de sus poblaciones. Esta explotación no puede desligarse de la lógica extractiva de los imperios, que hicieron del marfil un bien suntuario circulante en las mismas rutas que esclavos, especias y metales preciosos (Hernández-Díaz, 2008).

A fines del siglo XX, la creciente conciencia ecológica dio lugar a severas regulaciones:

- 1975: inclusión del marfil en el Apéndice I del CITES, restringiendo su comercio internacional.
- 1989: prohibición total del comercio internacional de marfil, con excepciones para piezas "preconvención".
- 2017–2021: países como EE. UU., China, Reino Unido y la UE vetaron incluso su comercio interno, salvo excepciones por valor histórico.

Actualmente, solo se permite la tenencia y compraventa de esculturas producidas antes de 1947 (según normativas europeas) o 1975 (según CITES), debidamente certificadas. Esto convierte a las colecciones de marfil en espacios de memoria y controversia, en donde el valor artístico convive con el cuestionamiento ético.

Las esculturas conservadas hoy en colecciones públicas y privadas, especialmente las procedentes de Flandes, Dieppe, Goa y Manila deben ser entendidas no solo como ejemplos de virtuosismo técnico, sino también como huellas materiales de un entramado histórico de devoción, comercio y dominación. En este sentido, su exhibición en museos y catálogos exige una mirada crítica que reconozca su doble condición: objetos de fe y refinamiento, pero también testimonios de un pasado colonial y ecológicamente depredador (Gruzinski, 1995; Hernández-Díaz, 2008).

2. CENTROS HISTÓRICOS DE PRODUCCIÓN DE MARFIL

2.1. DIEPPE: LA GRAN ESCUELA FRANCESA DEL MARFIL

La ciudad portuaria de Dieppe, en Normandía, se consolidó entre los siglos XVI y XIX como el principal centro francés —y uno de los más destacados de Europa— en la talla artística del marfil. Su ubicación estratégica en el litoral atlántico y la temprana vinculación con las expediciones coloniales francesas favorecieron el abastecimiento continuo de marfil africano, principalmente procedente de las costas de Guinea y el Congo (Delieuvin, 2010).

A partir del siglo XVI, los talleres de Dieppe desarrollaron un estilo propio caracterizado por la precisión técnica, la finura del acabado y la pureza de líneas, que evolucionó desde un lenguaje gótico-renacentista hacia formas barrocas y rococó. Este proceso dio lugar a la denominada École de Dieppe, cuya reputación se extendió por las cortes europeas (Sotheby's, 2016).

Características técnicas y estilísticas

- Material: marfil africano de elefante de sabana (Loxodonta africana).
- Técnica: talla directa sobre colmillo íntegro, con ensamblajes mínimos. Acabados pulidos y relieves minuciosos sin marcas visibles de unión (Hernández-Díaz, 2008).
- Iconografía: obras religiosas —Vírgenes, Cristos, escenas bíblicas—, junto con una vasta producción de objetos seculares (abanicos, peines, tabaccheras).
- Estilo: idealización académica, proporciones armónicas, paños naturalistas, gestos contenidos. A diferencia de Goa o Manila, no hay fusión cultural: la estética se mantiene estrictamente europea.

Influencia y legado

El prestigio de Dieppe no se limitó al ámbito devocional. Fue también un centro de producción científica y laica, especializado en instrumentos de navegación, globos terráqueos y objetos de gabinete, asociados al espíritu de exploración y a la cultura cortesana. Su marfil devocional representó el lujo religioso europeo, mientras que el marfil laico se convirtió en signo de refinamiento cultural. Ejemplos se conservan en el Louvre, el Victoria & Albert Museum y el Musée de Dieppe (Delieuvin, 2010; Bailey, 2010).

2.2. TALLERES INDOPORTUGUESES DE GOA

El enclave de Goa, conquistado por los portugueses en 1510, se convirtió en capital del Estado da Índia y en eje político, misionero y artístico del imperio luso en Asia. Entre los siglos XVI y XVIII, los talleres de marfil de Goa —frecuentemente asociados a los jesuitas— articularon un arte híbrido que conjugaba modelos cristianos europeos con sensibilidades locales (Bailey, 2010; Boxer, 1981).

El marfil goano circuló por todo el océano Índico y Atlántico: Lisboa, Macao, Nagasaki, Brasil, Mozambique y, especialmente, el Virreinato del Perú, donde estas piezas fueron atesoradas como símbolos de prestigio espiritual y poder colonial (Gálvez, 2021).

Características técnicas y estilísticas

- Material: marfil asiático, probablemente de elefantes indios o cingaleses.
- Técnica: talla directa con ensamblajes discretos. Sin policromía, salvo mínimos detalles de sangre o cabello.
- Formato: esculturas pequeñas y medianas (15–45 cm), portátiles, diseñadas para oratorios y cajas misioneras.
- Iconografía: Cristos (vivos y muertos), Niños Jesús dormidos, Vírgenes, santos jesuitas y figuras de devoción contrarreformista.
- Estilo: barroco emocional, con rasgos faciales orientales (ojos almendrados, bocas pequeñas), cabellos en rizos simétricos y ocasionales coronas de plata (Sotheby's, 2016; De Szyszlo, 2001).

Función y significados

Estas obras no solo fueron devocionales: eran instrumentos pedagógicos y diplomáticos. Los jesuitas las usaban como "teatros portátiles de la fe", mientras que también circulaban como regalos diplomáticos y objetos de prestigio transimperial. Goa encarna, por tanto, la convergencia entre arte misionero, política colonial y mercado global.

2.3. TALLERES HISPANOFILIPINOS DE MANILA

Fundada en 1571, Manila se convirtió en el gran nodo entre Asia y América gracias al Galeón de Manila, que durante más de dos siglos unió Filipinas con Acapulco. En este circuito, el marfil filipino —junto a sedas, lacas y porcelanas— ocupó un lugar privilegiado como "lujo asiático cristianizado" (Schurz, 1939; García Sáiz, 1988).

Los talleres de Manila, integrados mayoritariamente por artesanos chinos (sangleys) bajo supervisión de dominicos, franciscanos y agustinos, produjeron esculturas que combinaban técnicas orientales con iconografías católicas. Estas obras tuvieron gran demanda en los virreinatos americanos, especialmente en Nueva España y el Perú, donde se integraron en conventos y hogares (Flores, 1995; Bresciani, 2011).

Características tipológicas y estilísticas

- Material: marfil asiático (Filipinas, India o China).
- Técnica: talla segmentada y ensamblada. Se añadían ojos de vidrio, incrustaciones, policromía parcial y, en ocasiones, cabellos postizos o vestiduras textiles.
- Iconografía: Niños Jesús (dormidos, bendiciendo, llorando), Cristos crucificados (incluso articulados), Vírgenes, santos, ángeles y, singularmente, nacimientos completos.

- Estilo: barroco popular con rasgos asiáticos marcados: ojos rasgados, narices pequeñas, expresiones serenas o melancólicas. Predominan posturas hieráticas, menos naturalistas que las europeas, pero dotadas de gran fuerza devocional (Cruz, 2007).

Función y circulación

Las esculturas manileñas se destinaron, en gran medida, a los virreinatos americanos, convirtiéndose en referentes de la religiosidad doméstica y conventual. A diferencia de Dieppe (lujo cortesano) y Goa (arte misional), Manila encarna la transculturación más evidente, pues fusiona la tradición asiática con la espiritualidad barroca iberoamericana (Donoso, 2010).

2.4. OBSERVACIONES COMPARATIVAS

- Dieppe: arte cortesano y científico, plenamente europeo, asociado al lujo y al coleccionismo.
- Goa: síntesis indoportuguesa, arte de misión y diplomacia, cargado de emotividad contrarreformista.
- Manila: arte transcultural, devocional y doméstico, puente entre Asia y América.

En conjunto, estos tres centros permiten comprender cómo el marfil, más allá de un material exótico, se convirtió en vehículo de poder, devoción y prestigio global durante la Edad Moderna.

COMPARACIÓN DE CENTROS HISTÓRICOS DE ESCULTURA EN MARFIL (SIGLOS XVI–XVIII)

Criterio	Dieppe (Francia)	Goa (India portuguesa)	Manila (Filipinas hispanas)
Material	Marfil africano (elefante de sabana, *Loxodonta africana*).	Marfil asiático (elefantes indios o cingaleses).	Marfil asiático (Filipinas, India o China).
Técnica	Talla directa sobre colmillo íntegro, ensamblajes mínimos, superficies pulidas.	Talla directa con ensamblajes discretos (cabeza, brazos, piernas). Generalmente sin policromía.	Talla segmentada y ensamblada. Ojos de vidrio, incrustaciones, policromía parcial, cabellos o vestiduras añadidas.
Formato predominante	Esculturas medianas y grandes; también objetos laicos (abanicos, peines, cofres, instrumentos de navegación).	Piezas pequeñas y medianas (15–45 cm), portátiles, pensadas para oratorios o baúles misioneros.	Esculturas pequeñas y medianas, con producción destacada de nacimientos completos para uso doméstico y conventual.
Iconografía	Vírgenes con el Niño, Cristos crucificados, santos, escenas bíblicas; además objetos mitológicos y seculares.	Cristos (vivo y muerto), Niños Jesús, Vírgenes, santos jesuitas (San Francisco Javier, San Ignacio), figuras contrarreformistas.	Niños Jesús (dormidos, bendiciendo, llorando), Cristos crucificados (algunos articulados), Vírgenes, santos, ángeles, nacimientos completos.

Criterio	Dieppe (Francia)	Goa (India portuguesa)	Manila (Filipinas hispanas)
Circuitos de distribución	Cortes europeas, colecciones privadas, casas nobles, espacios religiosos.	Estado da Índia, Lisboa, Brasil, Mozambique, Angola, Macao, Virreinato del Perú.	América hispana (Nueva España, Perú), conventos, iglesias y hogares; circulación vía Galeón de Manila.
Usuarios principales	Aristocracia, coleccionistas, cortesanos, clérigos de alto rango.	Misioneros, clero jesuita, élites coloniales, autoridades imperiales portuguesas.	Conventos, cofradías, familias devotas; comunidades urbanas en América virreinal.
Significados simbólicos	Lujo cortesano y científico. Signo de refinamiento cultural y devoción elitista.	Arte misionero y diplomático. Herramienta pedagógica de evangelización y símbolo de poder imperial.	Arte transcultural. Devoción doméstica y conventual. Expresión de religiosidad popular y mestizaje cultural.

Nota. Elaboración propia a partir de Delieuvin (2010), Bailey (2010), Hernández-Díaz (2008), Gálvez (2021), Cruz (2007), Donoso (2010), entre otros.

El análisis comparativo de los tres centros históricos de escultura en marfil —Dieppe, Goa y Manila— permite observar cómo un mismo material se insertó en contextos culturales profundamente distintos, generando resultados formales y simbólicos heterogéneos. Dieppe representa la tradición europea académica, vinculada al lujo cortesano y a la estética refinada de la devoción aristocrática; Goa encarna el mestizaje indoportugués, donde el arte se convierte en herramienta misionera y diplomática de la expansión lusa; mientras que Manila constituye un espacio de transculturalidad, en el que las esculturas híbridas, de rasgos asiáticos y devoción católica, respondieron a la religiosidad doméstica y conventual de los virreinatos hispanoamericanos. En conjunto, estas producciones evidencian que el marfil no fue solo un soporte artístico, sino un vehículo global de circulación de fe, poder y prestigio, atravesado por dinámicas coloniales y comerciales que moldearon su significado en cada región (Bailey, 2010; Gálvez, 2021; Donoso, 2010).

JESVS
NAZARENVS
REX
IVDÆORVM

1. CRISTO CRUCIFICADO DEL MARISCAL RAMÓN CASTILLA

Código: 0725150
Autor Anónimo
Procedencia: Taller europeo (Francia o Flandes) ca. 1670–1720
Material: Marfil tallado sin policromía
Altura: 33 cm

Esta escultura devocional de Cristo vivo crucificado, realizada por un autor anónimo en marfil tallado, representa con sobriedad y elegancia la maestría técnica de los talleres europeos activos en el Barroco. La ausencia de policromía, el equilibrio compositivo y el uso de dos clavos en los pies remiten a modelos anteriores al Concilio de Trento, aún presentes en talleres de Dieppe (Francia) o Flandes en el siglo XVII. Obra destinada a la devoción privada de élites, ha sido conservada como reliquia familiar vinculada al Mariscal Ramón Castilla desde el siglo XIX.

FICHA TÉCNICA EXPANDIDA

Título: Cristo Crucificado del Mariscal Ramón Castilla (Cristo vivo)
Código: 0725150
Autor: Anónimo
Material: Marfil tallado, sin policromía, montado sobre cruz de madera negra
Técnica: Talla directa sobre defensa, montaje completo con símbolo adamita
Dimensiones: 33 cm (altura de la figura)
Procedencia estimada: Taller europeo (Francia – Dieppe o Flandes), ca. 1670–1720
Colección: Christiansen Salazar
Estado de conservación: Excelente. Superficie pulida, sin fisuras ni intervenciones visibles. Ensamblaje íntegro.

1. Descripción formal

- Cristo vivo crucificado, en posición torsionada (contrapposto), con cabeza inclinada y expresión de recogimiento.
- Talla sin policromía: la superficie del marfil se conserva blanca y pulida, como era característico en los talleres franceses o flamencos (Chapman, 2012).
- Perizoma con pliegues simples, anudado lateralmente, inspirado en el clasicismo.
- Pies fijados con dos clavos, rasgo anterior al modelo tridentino, común en iconografías medievales y renacentistas (Vázquez Astorga, 2009).
- Montado sobre cruz de madera negra con cartela INRI y símbolo adamita (calavera y tibias cruzadas), alusión al Gólgota.

2. Estilo y atribución

- Tipología iconográfica: Cristo vivo con cuatro clavos.
- Estilo: Barroco europeo sobrio y clásico.
- Atribución: Autor anónimo activo en taller europeo de alta especialización. Probable origen:

    - Francia (Dieppe), con tradición de escultura sin policromía y técnica refinada (Chapman, 2012; Bormand & Souchal, 2005).
    - O Flandes (Amberes o Bruselas), conocido por la exportación de marfiles religiosos de uso privado.

3. Materialidad y técnica

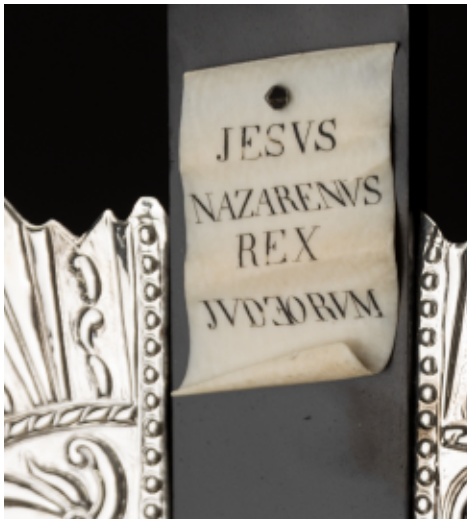
- Marfil africano (probable procedencia del Congo o Angola, importado por rutas comerciales atlánticas).
- Tallado en una sola pieza, sin ensamblajes evidentes.
- Cruz de madera negra, montada con precisión, conservando todos sus elementos devocionales originales.

4. Contexto histórico y funcional

- Durante los siglos XVII y XVIII, ciudades como Dieppe (Francia) y Amberes (Flandes) desarrollaron un refinado comercio de marfil tallado, orientado a usos religiosos privados y conventuales (Avery, 1994).
- Este Cristo fue adquirido en Europa en 1862 y obsequiado al presidente Ramón Castilla. Desde entonces ha permanecido como reliquia heredada por vía materna: María Mercedes Diez (1906), María Yrigoyen Diez Canseco (1923), Sofía Belaunde Yrigoyen (1950–2023), José María Salazar Belaunde (2023), y entregada en julio de 2025 a la actual colección patrimonial.

5. Valoración crítica

Esta obra anónima, de alta calidad técnica, encarna la espiritualidad barroca del norte de Europa. Su austeridad formal, combinada con el virtuosismo anatómico, la sitúa entre las mejores expresiones de marfil europeo religioso. Su historia hereditaria en el Perú le otorga un valor adicional como bien cultural portador de memoria.



INRI

2. CRISTO DE LOS GARCÍA

Código: 2507151
Autor: Anónimo
Escuela: Taller indoportugués (Goa, India). Siglo XVII
Material: Marfil tallado y policromado
Medidas: Cristo de 30 cm de altura

Esta escultura de Cristo vivo en la cruz, elaborada en marfil y policromada con intensidad dramática, proviene de los talleres cristianos de Goa, en la India portuguesa. Representa a Jesús en plena agonía, con ojos abiertos y rostro sereno, según la estética contrarreformista promovida por los misioneros jesuitas. Su paño agitado, la anatomía idealizada y el tratamiento minucioso del cabello y barba revelan una síntesis entre modelos europeos y manos artesanas asiáticas. De probable destino doméstico o conventual, esta obra testimonia la circulación transoceánica del arte devocional durante la Edad Moderna.

FICHA TÉCNICA EXPANDIDA

Título: Cristo de los García (Cristo vivo)
Código: 2507151
Autor: Anónimo
Material: Marfil tallado y policromado
Técnica: Talla directa sobre defensa de elefante; ensamblado por segmentos; aplicación de pigmento rojo, ocre y negro
Dimensiones: 30 cm (altura de la figura)
Procedencia estimada: Goa (India portuguesa), siglo XVII
Colección: Christiansen Salazar
Estado de conservación: Restaurado; presenta desgaste superficial, pérdida parcial de policromía, pero estructura íntegra y coherente

1. Descripción formal y análisis estilístico

• Cuerpo:
Representación de Cristo vivo en contrapposto leve, con pierna derecha apenas flexionada. Anatomía idealizada, sin tensión dramática. Costado herido con aplicación de policromía.
• Cabeza:
Inclinada hacia la derecha, ojos abiertos, boca entreabierta. Rasgos serenos, nariz fina, expresión contenida.
• Cabello y barba:
Tallado fino en rizos simétricos y barba bífida. Técnica precisa que denota manos especializadas en el trabajo del marfil.
• Manos y pies:
Brazos extendidos, dedos alargados con tensión; sangre en clavos de manos y pies. Pies superpuestos, con intenso pigmento rojo.
• Perizoma:
Con pliegues móviles y asimetría teatral, tallado con soltura y volumen.
• Policromía:
Aplicación selectiva en heridas, cabello y rodillas. Restos de ocre y rojo simulan hematomas, tierra y sangre según el lenguaje contrarreformista del patetismo contenido.

2. Estilo, tipología y atribución

- Tipología iconográfica: Cristo vivo crucificado con tres clavos
- Estilo: Barroco indoportugués
- Atribución probable:
  - Taller cristiano en Goa, activo bajo patrocinio misionero en el siglo XVII
  - Rasgos asiáticos en el rostro y técnica de bucles finos en el cabello, típicos de artesanos formados por jesuitas (Bresciani, 2011; Cruz, 2007)
  - Policromía probablemente aplicada en América, tal como era habitual en esculturas exportadas en crudo

3. Materialidad y técnica

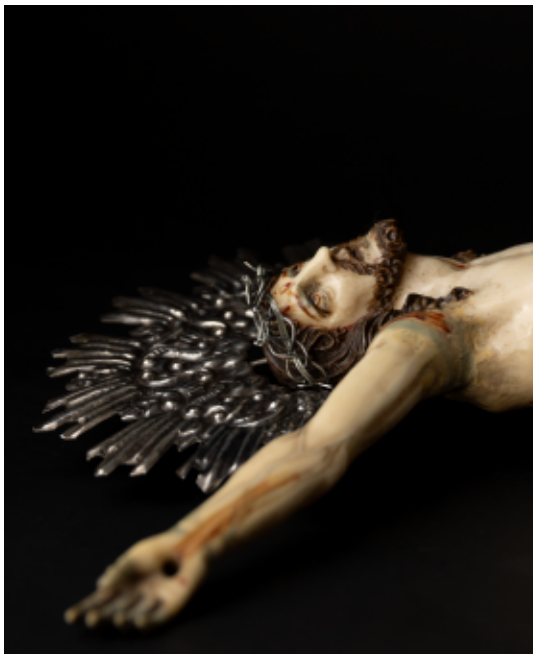
- Tipo de marfil: Asiático (elefante indio o cingalés), coloración natural marfil-amarillenta, pátina brillante
- Técnica: Ensamble en brazos; talla directa; pigmento aplicado sobre superficie no sellada
- Soporte: Originalmente sobre cruz de madera (ausente), lo cual sugiere desmontaje o modificación posterior

4. Contexto histórico y circulación transoceánica

- Los talleres de Goa, bajo influencia jesuítica, produjeron miles de esculturas de marfil entre los siglos XVI y XVIII, destinadas al mercado devocional en América (Jordan, 2013).
- Estas piezas eran transportadas por el Galeón de Manila y por rutas atlánticas desde Lisboa hacia virreinatos como el del Perú.
- El Cristo aquí analizado responde a la estética pedagógica de la Contrarreforma: una imagen que inspira recogimiento y compasión, sin caer en el dramatismo extremo.
- Su adquisición contemporánea (2025) a una familia García de Lima sugiere continuidad de colecciones privadas con herencias coloniales.

5. Conclusión crítica

Obra anónima de alta calidad artística, correspondiente a los talleres indoportugueses de Goa del siglo XVII. Su equilibrio entre afecto y serenidad, sumado a una ejecución técnica precisa y simbología coherente, la convierten en una pieza destacada dentro del corpus de esculturas devocionales de marfil. Testimonio valioso del arte globalizado en el barroco misionero.



3. ECCE HOMO

Código: 2507152
Autor: Anónimo
Procedencia: Taller hispanofilipino (Manila), ca. 1650–1720
Material: Marfil tallado, con poca policromía
Dimensiones: Altura: 20 cm

Esta delicada imagen de Cristo, tallada en marfil en los talleres de Manila durante el periodo virreinal, representa el momento en que Jesús es presentado al pueblo tras la flagelación: Ecce Homo ("He aquí al Hombre").

Obras como esta fueron elaboradas por artesanos asiáticos bajo patronazgo español y transportadas a América a través del **Galeón de Manila**, en un intenso circuito artístico entre Asia y el mundo hispánico. Su tamaño reducido y su expresiva sobriedad las convertían en piezas de devoción privada, muchas veces atesoradas en oratorios domésticos.

La talla combina precisión técnica con una espiritualidad contenida. La policromía, aplicada solo en puntos clave como ojos, labios y heridas, realza el dramatismo sin opacar la pureza natural del marfil. La figura de Cristo aparece serena, digna y vulnerable: una invitación al recogimiento en medio del sufrimiento.

Estas esculturas resumen un momento de globalización temprana del arte sacro, donde Manila se convirtió en uno de los más refinados centros de producción escultórica para el mundo católico.

FICHA TECNICA EXTENDIDA

Título: Ecce Homo
Código: 2507152
Autor: Anónimo
Material: Marfil tallado con policromía parcial
Técnica: Talla directa sobre defensa de elefante; ensamblaje por segmentos (brazos); pigmento rojo aplicado en detalles anatómicos y sangre
Dimensiones: 20 cm (altura de la figura)
Procedencia estimada: Taller hispanofilipino (Manila), ca. 1650–1720
Colección: Christiansen Salazar
Estado de conservación: Buena conservación estructural; presenta fisuras por contracción natural del marfil y leves desgastes en áreas pigmentadas. Policromía conservada parcialmente en rostro, manos y rodillas.

1. Descripción formal y análisis estilístico

• Cuerpo:
Representación de Cristo en pie, semidesnudo, con paño de pureza simétrico, manos atadas al frente. El cuerpo muestra proporciones equilibradas, sin exageraciones musculares.
• Cabeza:
Inclinada hacia abajo, con expresión serena. Los ojos entreabiertos y la boca cerrada denotan resignación más que dramatismo.
• Cabello y barba:
Cabello largo, peinado con bucles estilizados hacia los hombros. Barba bífida, ejecutada con tallado fino, simétrico.
• Manos y pies:
Manos atadas con soga, dedos alargados, suaves detalles anatómicos. Pies juntos, sin base esculpida.
• Paño de pureza:
Tallado con pliegues delicados. No tiene asimetría teatral, sino más bien una sobriedad formal típica de los talleres filipinos.
• Policromía:
Aplicación muy leve de pigmento rojo en heridas, labios, ojos y detalles del paño. El uso de policromía parcial es característico de imágenes enviadas en "estado crudo" para ser terminadas en destino.

2. Estilo, tipología y atribución

• Tipología iconográfica: Ecce Homo, imagen de Cristo presentado al pueblo tras la flagelación
• Estilo: Barroco hispanofilipino de exportación
• Atribución probable:
- Talleres de Manila especializados en marfil devocional, activos entre 1650–1720
- Técnica influida por modelos europeos difundidos por grabados
- Posible intervención posterior americana en la policromía

3. Materialidad y técnica

- Tipo de marfil: Asiático (elefante indio o filipino), con pátina ligeramente amarillenta producto del envejecimiento
- Técnica: Talla directa de marfil con brazos ensamblados; policromía aplicada directamente sin imprimación selladora
- Soporte: Base no original; originalmente pudo ser parte de un grupo escultórico o de un oratorio portátil

4. Contexto histórico y circulación transoceánica

- El Ecce Homo fue una de las devociones más difundidas en el mundo católico desde el siglo XVI, sobre todo en entornos domésticos.
- Los talleres de Manila produjeron imágenes religiosas en marfil destinadas a los virreinatos de América y Europa, bajo encargo de órdenes religiosas, mercaderes o familias devotas.
- La figura del Cristo de la Pasión, como esta, era parte de la pedagogía contrarreformista, que buscaba conmover sin escandalizar.
- Las esculturas de este tipo eran transportadas a Lima por el Galeón de Manila, consolidando el rol de la capital virreinal como centro de recepción y redistribución de objetos de arte sacro.

5. Conclusión crítica

Este Ecce Homo constituye un valioso ejemplo del arte devocional globalizado que circuló entre Asia y América durante el periodo colonial. Su ejecución sobria, la fineza del tallado y la delicadeza de la policromía parcial lo convierten en un testimonio del virtuosismo técnico de los talleres hispanofilipinos. Aunque de pequeño formato, su potencia simbólica y calidad artística lo sitúan entre las piezas destacadas del arte misionero barroco.

4. NIÑO JESÚS DORMIDO DE MARFIL

Código: 2507154
Autor: Anónimo
Procedencia: Taller hispanofilipino (Manila). Ca. 1650–1720
Material: Marfil tallado, sin policromía
Medidas: Altura: 20 cm

Escultura devocional elaborada en Manila durante el auge del comercio transoceánico impulsado por el Galeón. El Niño, con cuerpo desnudo y rostro sereno, presenta rasgos orientales, lo cual evidencia la ejecución local por manos chinas o filipinas formadas en talleres cristianos. Su uso fue afectivo y espiritual, en el marco de la Contrarreforma, como parte de nacimientos barrocos u oratorios domésticos en los virreinatos americanos.

FICHA TÉCNICA EXPANDIDA

Estado de conservación: Bueno. Presenta pátina amarillenta homogénea; fisuras finas en abdomen y extremidades propias del material; ensamblajes visibles en brazos; leve desgaste superficial por manipulación devocional.

1. Descripción formal y análisis estilístico

- Cuerpo: Niño desnudo en reposo, con abdomen voluminoso y ombligo marcado; pierna derecha cruzada sobre la izquierda, en actitud relajada. Genitales visibles, enfatizando la humanidad de Cristo, según la iconografía barroca del Niño humanado.
- Cabeza y rostro: Cabeza levemente girada hacia la derecha, con expresión de sueño profundo. Párpados cerrados, nariz corta y labios finos. Rasgos suavizados, cercanos a un ideal infantil europeo, pero con simplificación formal que alude a mano de obra asiática.
- Cabello: Tallado en mechones rizados, distribuidos simétricamente alrededor del rostro.
- Postura: Una mano apoyada sobre la oreja, gesto típico de los Niños dormidos barrocos.
- Iconografía: Cristo Niño dormido como prefiguración de la Pasión, metáfora de su sacrificio futuro y de la "muerte aparente" (Cristo en la tumba).

2. Estilo, atribución y circulación

- Tipología: Niño Jesús dormido, pieza devocional portátil.
- Estilo: Barroco hispano-filipino temprano.
- Atribución: Talleres de Intramuros, Manila, donde la tradición cristiana fue interpretada por artesanos tagalos y chinos bajo supervisión de órdenes religiosas.
- Justificación estilística:
  - Coincide con las descripciones de Estella Marcos (1984) sobre "cuerpos infantiles de proporciones compactas, con abdomen marcado y pliegues simples" (p. 297).
  - La iconografía responde al programa contrarreformista que privilegió imágenes afectivas, aptas para la oración íntima (Bailey, 2010, p. 136).
  - Circuló hacia México y Perú mediante el Galeón de Manila, donde integraba nacimientos o se colocaba en oratorios domésticos (Bargellini, 2004, p. 82).

3. Materialidad y técnica

- Material: Marfil asiático (Elephas maximus), tonalidad marfil-amarillenta.
- Técnica: Talla directa sobre defensa, con ensamblaje en segmentos visibles en hombros y brazos.
- Tratamiento superficial: Pulido fino; ausencia de policromía o dorado conservado.

4. Contexto histórico y funcional

En el siglo XVII, la producción de imágenes devocionales en marfil en Manila respondía al auge del comercio transpacífico. Estas esculturas, de pequeño formato, estaban destinadas a la intimidad de la fe familiar. En el virreinato del Perú, su posesión era signo de prestigio social y devoción ilustrada, al tiempo que reforzaban los lazos con la espiritualidad barroca global.

5. Conclusión crítica

El Niño Jesús dormido de la Colección Christiansen Salazar es un ejemplo paradigmático de la eboraria manileña de exportación, donde convergen el canon europeo y la ejecución local asiática. Su ternura infantil, su condición de objeto portátil y su carácter afectivo lo convierten en pieza esencial para comprender el barroco global y la religiosidad privada en los virreinatos hispanoamericanos.

5. NIÑO JESÚS

Código: 2507155
Autor: Anónimo
Taller: Hispano-filipino (probablemente Manila)
Cronología: Segunda mitad del siglo XVII – inicios del siglo XVIII
Material: Marfil tallado, sin policromía
Técnica: Talla directa sobre defensa de marfil.
Dimensiones: 19 cm (aprox.)
Procedencia: Posible llegada al Perú a través del Galeón de Manila
Estado de conservación: Regular-bueno. Presenta craqueladuras visibles en torso y rostro; fisuras propias del envejecimiento del marfil; pátina amarillenta irregular; desgaste en extremidades por manipulación devocional.

Escultura de bulto redondo que representa al Niño Jesús desnudo en actitud frontal, con piernas levemente cruzadas y el brazo derecho apoyado sobre el pecho, gesto que sugiere recogimiento devocional. El cuerpo, compacto y robusto, evidencia un canon infantil simplificado: abdomen abultado con ombligo marcado, extremidades cortas y proporciones alejadas del naturalismo europeo. El rostro, de volumen amplio y facciones suavizadas, presenta una expresión hierática y serena; los ojos almendrados y el peinado de mechones cortos y ondulados aluden a la reinterpretación asiática de modelos europeos.

Este tipo de figuras se vincula a la tradición barroca del Niño humanado, donde la desnudez enfatiza la encarnación plena de Cristo, y el gesto afectivo promueve la oración íntima. Su carácter portátil indica uso en oratorios privados o nacimientos barrocos.

Los rasgos simplificados, la talla lineal del cabello y la pátina homogénea lo acercan a la producción escultórica hispano-filipina documentada en Intramuros, Manila, hacia finales del siglo XVII, destinada a la exportación hacia Nueva España y el Perú (Estella, 1984, pp. 296–299). La imagen condensa el sincretismo del barroco global: modelos iconográficos europeos reinterpretados por artesanos tagalos y chinos bajo supervisión religiosa, para satisfacer la demanda de un mercado devocional trasatlántico.

FICHA TÉCNICA EXPANDIDA

Título: Niño Jesús de marfil
Código: 2507155
Autor: Anónimo
Procedencia estimada: Taller hispanofilipino (Manila), ca. 1650–1730
Material: Marfil tallado, sin policromía
Dimensiones: 19 cm (aprox.)
Colección: Christiansen Salazar
Estado de conservación: Regular-bueno. Presenta pátina amarillenta intensa, craqueladuras generalizadas en torso y rostro, desgaste en extremidades, fisuras por contracción del marfil, además de alteración cromática en rostro y abdomen.

1. Descripción formal y análisis estilístico

- Cuerpo: Representación infantil desnuda, de anatomía robusta, con abdomen prominente y ombligo marcado. Piernas juntas y levemente flexionadas, lo que genera una sensación de movimiento contenido.
- Cabeza y rostro: Volumen amplio, mejillas redondeadas y labios finos, con una sonrisa apenas insinuada. Rasgos simplificados, con desproporción en relación al canon europeo, lo que evidencia la mano local asiática.
- Cabello: Peinado en mechones cortos y rizados, tallados con trazo simple y poco profundo.
- Postura: Brazo derecho apoyado sobre el pecho en gesto de bendición o recogimiento; brazo izquierdo extendido hacia el costado.
- Iconografía: La desnudez enfatiza la humanidad de Cristo Niño, de acuerdo con la iconografía contrarreformista del Niño humanado. La mano en el pecho puede interpretarse como alusión a la devoción afectiva, anticipando el sacrificio redentor.

2. Estudio iconográfico e iconológico

La pieza se integra dentro de la tipología del Niño Jesús desnudo de marfil, usada tanto en nacimientos como en oratorios privados. La mano sobre el pecho remite a un gesto piadoso que subraya la conciencia temprana de su misión sacrificial. La imagen también conecta con la práctica barroca de intensificar el vínculo devocional mediante figuras de ternura infantil.

3. Estilo, atribución y circulación

- Tipología: Niño Jesús devocional, portátil, posiblemente pensado para oratorio doméstico.
- Estilo: Barroco hispano-filipino, con rasgos que denotan factura local frente a canon europeo.
- Atribución: Talleres de Intramuros, Manila, donde artesanos tagalos y chinos producían imágenes para exportación.
- Comparaciones:

- Coincide con modelos descritos por Estella Marcos (1984) en cuanto a proporciones compactas y simplificación de facciones.
- El gesto de la mano sobre el pecho lo relaciona con variantes mexicanas y peruanas del Niño Jesús, adaptadas a la sensibilidad devocional local (Bailey, 2010).

4. Materialidad y técnica

- Material: Marfil asiático (Elephas maximus), tono marfil-amarillento, hoy más oscuro por oxidación natural.
- Técnica: Talla directa sobre defensa, sin ensambles visibles en piernas, en brazos y cabeza.
- Tratamiento superficial: Pulido, con evidente craquelado superficial. No presenta restos de policromía.

5. Contexto histórico y funcional

Durante los siglos XVII y XVIII, el Galeón de Manila conectaba Asia con América. Este tipo de imágenes devocionales se importaba al Virreinato del Perú como objetos de prestigio y fe íntima. Su tamaño portátil las hacía aptas para altares domésticos o para integrarse en belenes barrocos, símbolos tanto de devoción como de estatus social.

6. Conclusión crítica

Este Niño Jesús de marfil evidencia el carácter híbrido del barroco global: iconografía europea reinterpretada por manos asiáticas, destinada a nutrir la espiritualidad privada en los virreinatos. La robustez del cuerpo, la expresividad contenida y las huellas materiales del tiempo lo convierten en un testimonio de la circulación cultural y comercial entre Oriente y Occidente, y de la dimensión íntima de la religiosidad barroca.

6. VIRGEN DEL CARMEN CON EL NIÑO JESÚS

Código: 2507154
Autor: Anónimo
Taller: Hispano-filipino (probablemente Manila)
Cronología: Finales del siglo XVIII – primera mitad del siglo XIX
Material: Marfil tallado; montaje posterior en plata (aureola y peana)
Técnica: Talla directa sobre marfil, ensamblado por piezas; montaje metálico fundido y cincelado
Dimensiones: 43 cm
Procedencia: Posible llegada al Perú por ruta comercial del Galeón de Manila
Estado de conservación: Pequeñas fisuras longitudinales naturales del marfil. Pátina homogénea; montaje metálico en buen estado.

Imagen de bulto redondo que representa a la Virgen del Carmen de pie, sosteniendo al Niño Jesús en el brazo izquierdo. El Niño porta un globo terráqueo en la mano izquierda, con la mano derecha fracturada. La Virgen presenta rostro ovalado, facciones suavizadas y ojos almendrados levemente entornados; cabello liso con raya central, parcialmente cubierto por una corona metálica. Viste túnica larga de pliegues verticales en "cascada" que cae hasta el pedestal. El conjunto se enmarca por un resplandor de plata de ráfagas alternas rectas y flamígeras, posiblemente añadido en época posterior. La peana, de madera y lamina de plata repujada, presenta decoración cincelada de motivos vegetales.

El canon estilizado de la figura, el tratamiento lineal y algo esquemático de los pliegues y las facciones suaves, junto con el acabado pulido del marfil, son característicos de la producción escultórica hispano-filipina. Estos rasgos aparecen documentados en varias vírgenes marfileñas conservadas en España, Filipinas y México, vinculadas a los talleres de Intramuros (Manila) entre fines del siglo XVIII y el XIX (Estella, 1984, pp. 302–305). La disposición frontal y el hieratismo expresivo responden a modelos devocionales adaptados para exportación, en los que la advocación podía adecuarse según destino, siendo común que vírgenes del Rosario, de la Paz o del Carmen compartieran tipologías básicas.

El montaje de plata, resplandor y peana responde a un gusto decimonónico que buscaba integrar la escultura en un aparato devocional portátil o doméstico. Es probable que el conjunto haya sido adquirido o adaptado en el Perú tras su llegada, bien como objeto de devoción privada o como pieza de oratorio.

FICHA TÉCNICA EXPANDIDA

Título: Virgen del Carmen con el Niño Jesús
Código: 2507154
Autor: Anónimo
Taller: Hispano-filipino (probablemente Manila)
Cronología: Finales del siglo XVIII – primera mitad del siglo XIX
Material: Marfil tallado; montaje posterior en plata (aureola y peana)
Técnica: Talla directa sobre marfil, ensamblado por piezas; montaje plata, repujada y cincelado
Dimensiones: 43 cm
Procedencia: Posible llegada al Perú por ruta comercial del Galeón de Manila
Estado de conservación: Pequeñas fisuras longitudinales naturales del marfil. Pátina homogénea; montaje metálico en buen estado.

Descripción

Imagen de bulto redondo que representa a la Virgen del Carmen de pie, sosteniendo al Niño Jesús en el brazo izquierdo. El Niño porta un globo terráqueo en la mano izquierda, con la mano derecha fracturada. La Virgen presenta rostro ovalado, facciones suavizadas y ojos almendrados levemente entornados; cabello liso con raya central, parcialmente cubierto por una corona metálica. Viste túnica larga de pliegues verticales en "cascada" que cae hasta el pedestal. El conjunto se enmarca por un resplandor metálico de ráfagas alternas rectas y flamígeras, añadido en época posterior. La peana, también metálica, presenta decoración cincelada de motivos vegetales.

Análisis crítico

El canon estilizado de la figura, el tratamiento lineal y algo esquemático de los pliegues y las facciones suaves, junto con el acabado pulido del marfil, son característicos de la producción escultórica hispano-filipina. Estas imágenes, producidas principalmente en talleres de Intramuros (Manila), muestran "un canon alargado, rostro ovalado de facciones suaves, ojos almendrados y pliegues verticales poco profundos, dispuestos en cascada hasta la base" (Estella Marcos, 1984, p. 302).

Se trataba de obras concebidas para exportación, con una notable flexibilidad iconográfica: "se advierte en estas esculturas una clara intención de adaptarse a los gustos de los destinos de ultramar, modificando los atributos para adecuarse a diversas advocaciones marianas" (Estella Marcos, 1984, p. 303).

El montaje metálico —resplandor y peana— no formaba parte de la concepción original, sino que responde a intervenciones posteriores: "en muchas de estas piezas, ya en América, se les incorporaron resplandores metálicos y peanas de fundición, respondiendo al gusto devocional decimonónico" (Estella Marcos, 1984, p. 305).

Paralelos documentados

- Virgen con Niño, taller de Manila, colección particular en Madrid (fig. 375): "presenta los mismos pliegues verticales, rostro ovalado y disposición frontal, con resplandor metálico añadido" (Estella Marcos, 1984, p. 304).
- Virgen marfileña con montaje metálico, Museo de Intramuros, Filipinas: idéntico esquema de ráfagas alternas en resplandor.
- Imágenes devocionales exportadas a México (Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán) con similar factura y adaptaciones iconográficas a diversas advocaciones marianas.

CAPÍTULO II

EL CONTEXTO DEVOCIONAL Y ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA EN EL VIRREINATO

CAPÍTULO II
EL CONTEXTO DEVOCIONAL Y ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA EN EL VIRREINATO

Durante el Virreinato del Perú (1542–1824), la escultura religiosa desempeñó un papel central en los procesos de evangelización, en la configuración de la sensibilidad devocional y en la construcción estética del imaginario cristiano en los Andes. Las imágenes sagradas —ya fueran tallas de bulto redondo, relieves policromados o esculturas vestideras— poblaron templos, conventos, capillas rurales, oratorios domésticos y altares familiares, convirtiéndose en mediadoras visuales entre lo humano y lo divino (Mujica Pinilla, 2001; Bailey, 2010).

Las órdenes religiosas —dominicos, jesuitas, franciscanos, mercedarios y carmelitas— fueron determinantes en la consolidación de modelos iconográficos, muchos de ellos adaptados de fuentes europeas, pero resignificados en función de las prácticas, materiales y simbolismos del mundo virreinal. A través de catequesis visuales, sermones ilustrados y representaciones teatrales, la escultura se convirtió en instrumento pedagógico, emocional y doctrinal (Buntinx, 2006; Ramos, 2018).

Técnicamente, el arte escultórico virreinal alcanzó un notable refinamiento. La madera de maguey, liviana y porosa, fue el soporte más empleado por su facilidad para el modelado y transporte (Wuffarden, 1999). La tela encolada, moldeada sobre estructuras internas, permitió lograr vestiduras amplias, ondulantes y teatrales. La policromía, aplicada con temple o pigmentos minerales, otorgó realismo y expresividad a los rostros. A ello se sumaron detalles en plata, marfil, plomo o concha, que enriquecieron las piezas con materiales suntuarios procedentes de redes atlánticas y transpacíficas (De Szyszlo, 2001; Gálvez, 2021).

La selección que se presenta en este capítulo está organizada en tres secciones temáticas que permiten apreciar tanto la variedad tipológica como la continuidad espiritual de estas esculturas:

1. Nacimientos y esculturas de la Natividad, centradas en la infancia de Jesús y el imaginario del pesebre, símbolo de humildad y esperanza.
2. Esculturas devocionales del Niño Jesús, que reúnen imágenes tanto domésticas como procesionales del Niño Dios en diversas advocaciones.
3. Santos y santas en la escultura popular, que reflejan la riqueza iconográfica de las figuras protectoras, intercesoras y ejemplares del santoral cristiano.

Estas obras, además de evidenciar el alto nivel técnico alcanzado en los talleres virreinales, revelan una dimensión profundamente humana: el deseo de representar lo sagrado a través de formas tangibles, cargadas de afecto, memoria y devoción. En ellas, el arte se convierte en vehículo de fe y en testimonio material de un cristianismo encarnado en la cultura visual de los Andes coloniales (Gruzinski, 1995).

1. NACIMIENTOS Y ESCULTURAS DE LA NATIVIDAD

La representación del nacimiento de Jesús constituye uno de los núcleos más constantes y emotivos de la escultura cristiana desde la Edad Media. Durante el Virreinato del Perú, esta iconografía adquirió una relevancia particular al insertarse en las celebraciones religiosas de diciembre, especialmente en la Misa de Gallo y la octava de Navidad. Los nacimientos —también llamados belenes o pesebres— no solo reproducían la escena del portal de Belén, sino que permitían una apropiación local del relato evangélico: el Dios hecho Niño nacía simbólicamente en cada hogar (Buntinx, 2006).

En este contexto, pueden distinguirse dos escuelas artísticas claramente representadas: por un lado, la escuela cusqueña, caracterizada por el uso de técnicas mixtas —como la madera de maguey y la tela encolada— y por la producción de imágenes vestideras, concebidas para ser revestidas con textiles rituales. Por otro lado, la escuela quiteña, en la cual se alcanzó un grado de virtuosismo en la talla de madera comparable al de las grandes escuelas escultóricas europeas (De Szyszlo, 2001). Esta última se distinguió por su detallismo anatómico, expresividad emotiva y policromía realista, influida tanto por el barroco español como por corrientes locales.

Los talleres virreinales de Cusco, Arequipa, Ayacucho y Lima produjeron esculturas que no solo representaban al Niño Jesús, sino también a San José, la Virgen, los Reyes Magos, pastores e incluso animales autóctonos o personajes populares. Estas piezas, elaboradas en su mayoría con madera liviana y policromía directa o revestidas con textiles bordados, eran destinadas tanto al ámbito litúrgico como al doméstico, cumpliendo funciones catequéticas, devocionales y ornamentales (Wuffarden, 1999).

Las esculturas del nacimiento adquirieron con el tiempo una notable autonomía iconográfica. A menudo se trataba de conjuntos modulares, con figuras de proporciones variables, vestidas con ropajes de brocado, coronas, joyería y otros accesorios. Algunas eran articuladas, permitiendo su manipulación en contextos teatrales o festivos; otras, más estáticas, estaban pensadas para exhibición estable en capillas y oratorios. La devoción al Niño Jesús fue activamente promovida por las órdenes franciscanas y belemitas, quienes desarrollaron una espiritualidad centrada en la infancia de Cristo como símbolo de humildad, ternura y cercanía divina (Gálvez, 2021).

La presente sección reúne diversas versiones del nacimiento, muchas de ellas de raíz andina, entre las cuales destaca el Nacimiento de Andahuaylas, que conserva los rostros mestizos característicos de la imaginería cusqueña del siglo XVIII. Estas piezas, aunque separadas por siglos y contextos, dialogan entre sí mediante el lenguaje común de la fe, el afecto familiar y la ternura sagrada, donde el arte se convierte en cuna y el símbolo, en presencia.

7. NACIMIENTO DEL MARISCAL RAMÓN CASTILLA

Código: 2507001
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña, con añadidos modernos
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XXI
Materiales y técnica: Madera tallada y policromada, plata repujada, porcelana, tela encolada
Dimensiones: 2.30 × 1.30 m

Conjunto devocional de gran formato compuesto por múltiples escenas del ciclo de la Natividad, dispuesto en un mueble tipo ropero, transformado artesanalmente en retablo doméstico. La composición incluye figuras originales del siglo XVIII, trabajadas en madera policromada, algunas con aplicaciones de plata ricamente repujada, y elementos contemporáneos añadidos en porcelana y tela encolada. Las figuras presentan detalles expresivos, vestimenta rica en texturas y una disposición escénica pensada para su contemplación secuencial.

Este nacimiento, que perteneció al Mariscal Ramón Castilla y ha sido conservado por su descendencia directa, es un ejemplo extraordinario de la persistencia del barroco quiteño en los espacios domésticos peruanos. La mezcla de figuras coloniales y piezas modernas no debe entenderse como una pérdida de integridad, sino como una manifestación viva de la religiosidad popular, que permite que el conjunto siga activo como objeto de culto y memoria.
Como han señalado autores como Ananda Cohen-Aponte, los nacimientos en los Andes no son solo representaciones de la escena bíblica, sino dispositivos narrativos y afectivos cargados de sentido histórico, político y familiar (Cohen-Aponte, 2016). Este caso es especialmente significativo al haber sido propiedad de uno de los personajes más emblemáticos de la historia republicana peruana, lo cual agrega al objeto una dimensión biográfica y patrimonial singular.

El estilo de las figuras originales remite claramente a la escuela quiteña de fines del siglo XVIII, con su característico trabajo minucioso en los rostros, la gestualidad delicada y el uso del repujado en plata, técnica privilegiada en los talleres de Quito para resaltar la sacralidad de ciertas figuras, especialmente los Reyes Magos o la Virgen María. Estas piezas llegaron al Perú por vía comercial o devocional, siendo integradas en contextos domésticos limeños o arequipeños, como lo demuestra este conjunto.

La estructura del mueble-retablo también merece atención. Su adecuación doméstica, posiblemente realizada en el siglo XIX o XX, convierte al nacimiento en una pieza única, donde el barroco mestizo se prolonga más allá del canon colonial, como parte de una religiosidad criolla que no distingue entre herencia y renovación, sino que las articula en una continuidad activa de la fe (Wuffarden, 2001).

FICHA TÉCNICA Y ESTILÍSTICA

Título de la obra: Ropero con nacimiento del Mariscal Ramón Castilla
Autor: Anónimo
Fecha: Fines del siglo XVIII (con añadidos posteriores, siglos XIX–XXI)
Procedencia: Escuela Quiteña (núcleo original del Nacimiento)
Materiales: Madera tallada y policromada (cedro y maguey), plata, otros metales, porcelana, tela encolada, pasta
Técnica: Mixta (talla, ensamblaje, policromía, técnicas textiles y metálicas)
Dimensiones: 2.30 m (alto) × 1.30 m (ancho)
Colección: Colección Christiansen Salazar
Estado de conservación: Bueno. Con restauraciones parciales documentadas (última en octubre de 2021). Múltiples piezas repuestas o reemplazadas por deterioro o pérdida.

1. Descripción formal

Este nacimiento monumental está organizado dentro de un mueble tipo ropero adaptado como retablo narrativo, articulado en varios niveles que representan escenas bíblicas vinculadas al ciclo de la Natividad.

La escena central y culminante es el Nacimiento de Jesús, protagonizado por tres figuras principales de 33 cm de altura (María, José y el Niño), restauradas en varias oportunidades. A sus lados, la mula y el buey (de proporciones menores) fueron añadidos posteriormente, y pertenecen a nacimientos más recientes.

Sobre la coronación del mueble se sitúa una escultura mas moderna en madera de cedro que representa a la Virgen Inmaculada.

En el segundo nivel se desarrolla la Adoración de los Reyes Magos, con la escena previa de su llegada al palacio de Herodes. El caballero de la estrella y el heraldo con trompeta, figuras modernas talladas en madera, reponen las originales perdidas por deterioro. Estas figuras evocan elementos teatrales propios de los autos navideños del Siglo de Oro español.

En niveles sucesivos se articulan escenas como: La Purificación de la Virgen en el Templo; El sueño de San José; La muerte de los Santos Inocentes; La Anunciación del Ángel Gabriel; La Visitación de la Virgen a Santa Isabel; Adán y Eva (figuras modernas sustitutivas)

Las puertas interiores del ropero contienen otras escenas: La Huida a Egipto; La llegada a Belén; El desposorio de María y José; Aparición de ángeles portando reliquias de santos peruanos como Santa Rosa de Lima, Santo Toribio de Mogrovejo, San Juan Masías y del Padre Pío; Escultura de San Francisco de Asís, en alusión a la primera representación del Nacimiento en Greccio (Italia).

2. Estilo y atribución

Escuela artística: Escuela Quiteña (núcleo original del nacimiento)
Tipología: Nacimiento-retablo devocional narrativo
Estilo general: Barroco tardío con adiciones neoclásicas y contemporáneas
Atribución: Conjunto de autoría anónima, con piezas originales de taller quiteño del siglo XVIII, y múltiples incorporaciones modernas (siglos XIX–XXI) realizadas en Arequipa y Lima.

3. Materialidad y técnica

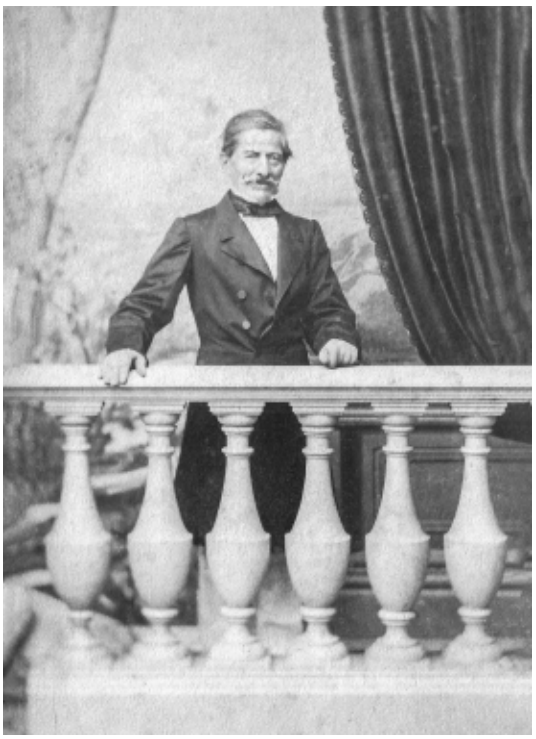
Estructura del ropero y divisiones: madera contemporánea con adaptación interna para montaje de escenas. Esculturas originales: madera policromada (cedro) y técnica mixta (maguey, tela encolada, pasta). Añadidos posteriores: figuras modernas talladas en Arequipa (ángeles, santos), algunos con elementos de plata y metales repujados. Figurillas menores: porcelana y otros materiales antiguos integrados sin alteración de la estructura narrativa.

4. Contexto histórico y patrimonial

El nacimiento perteneció originalmente al Mariscal Ramón Castilla y Marquesado , (San Lorenzo de Tarapacá, 31 de agosto de 1797-Tiliviche, Perú, 30 de mayo de 1867) presidente del Perú, y fue legado a su descendencia directa a través de las siguientes generaciones:

1. María Mercedes Diez Canseco de Yrigoyen
2. María Yrigoyen Diez Canseco
3. Sofía Belaunde Yrigoyen de Salazar
4. Vanesa Sofia Salazar Labarthe (Colección Christiansen Salazar)

Este tipo de nacimientos de múltiples escenas —inspirado en los retablos barrocos y el teatro catequético jesuita— responde a una tradición virreinal que sobrevivió con adaptaciones hasta el siglo XX en familias criollas peruanas. Su función fue tanto devocional como simbólica de linaje y herencia religiosa.



GLORIA IN EXCELSIS

8. NACIMIENTO CON TEMPLETE DE CÚPULA

Código: 2507002
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de cedro tallada, policromía, pan de bronce, plata y otros metales
Dimensiones: San José: 20 cm de alto

Conjunto escultórico de pequeño formato que representa el Nacimiento de Jesús, con figuras principales en actitud arrodillada, lo que confiere equilibrio visual y simbólico a la escena. Las piezas presentan una policromía intensa y metálica, distintiva de la Escuela Quiteña.

El templete con cúpula, de madera tallada y pan de bronce, es de factura moderna y fue concebido como marco arquitectónico inspirado en modelos barrocos coloniales. Los Reyes Magos fueron añadidos posteriormente, y el conjunto fue restaurado integralmente en 2018.

La Escuela Quiteña, desarrollada en la Real Audiencia de Quito, tuvo notable influencia en los territorios septentrionales del virreinato del Perú, destacando por su refinada escultura religiosa y riqueza cromática. La tradición atribuye al rey Carlos III la célebre frase: «No me preocupa que Italia tenga a Miguel Ángel; en mis colonias de América, yo tengo al maestro Caspicara».

Este nacimiento constituye un ejemplo significativo de la continuidad y resignificación de la escultura quiteña en ámbitos domésticos devocionales.

9. NACIMIENTO CON TRES REYES MAGOS SOBRE ANIMALES

Código: 2507003
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de cedro tallada y policromada; rostros y manos en plomo; plata y otros metales
Dimensiones: San José: 12 cm de alto

Conjunto escultórico de pequeño formato procedente de Lima, compuesto por la Virgen, San José y el Niño Jesús, elaborados en madera tallada y policromada, con elementos anatómicos, rostros y manos, fundidos en plomo. Destaca el uso de este material incluso en la diminuta figura del Niño, lo que revela un alto nivel técnico y el acceso a materiales importados en la capital virreinal. Estas piezas, en ocasiones, se ensamblaban en talleres limeños con partes metálicas traídas desde España.

Los Reyes Magos, provenientes de otro conjunto, se presentan montados sobre animales, en una iconografía de raigambre barroca popular. La figura del Dios Padre fue añadida en época reciente y realizada en un taller arequipeño, siguiendo modelos virreinales. El conjunto fue restaurado en 2018 en Arequipa y se encuentra dispuesto en una estructura moderna inspirada en los retablos barrocos de la iglesia cusqueña de San Sebastián.

La representación de los Magos alude a la festividad de la Epifanía o "bajada de Reyes", celebración popular que conmemora la manifestación de Cristo a los pueblos gentiles. Aunque el evangelista Mateo no especifica número ni nombres, la tradición los identificó como tres —Melchor, Gaspar y Baltasar— en función de los dones ofrecidos: oro, incienso y mirra.

Este nacimiento articula elementos virreinales, republicanos y contemporáneos, conservando su uso devocional y reflejando la continuidad de formas e imaginarios en la religiosidad popular limeña.

10. NACIMIENTO CON EL NIÑO DE CORONA DE ORO

Código: 2507004
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de cedro tallada, policromía, ojos de vidrio, plata, oro y otros metales
Dimensiones: San José: 23 cm de alto; baúl: 98 × 80 cm

Conjunto escultórico de alta calidad artística, compuesto por las figuras de la Virgen, San José, el Niño Jesús, un ángel, el buey y el burro, originalmente pertenecientes a una familia limeña. Las esculturas presentan tallas finas en madera de cedro, ojos de vidrio y una policromía bien conservada. Destaca la corona de oro con pedrería sobre la cabeza del Niño Jesús, símbolo de devoción y prestigio familiar asociado al culto doméstico.

El conjunto incluye pastores procedentes de nacimientos antiguos diversos y ángeles de fabricación moderna, elaborados con fidelidad estilística respecto al ángel original. Esta integración de elementos virreinales y contemporáneos evidencia el carácter vivo y evolutivo de la tradición del nacimiento como expresión devocional.

Este nacimiento constituye un testimonio notable de la permanencia del barroco quiteño en el ámbito limeño, y del modo en que el arte virreinal fue apropiado, resignificado y conservado por familias criollas como parte de su identidad religiosa y cultural.

II. NACIMIENTO CON EL NIÑO EN UN TRONO DE PLATA

Código: 2507005
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de cedro tallada y policromada; plata y otros metales
Dimensiones: San José: 23 cm de alto

Conjunto escultórico de filiación quiteña conformado por las figuras de la Virgen, San José y el Niño Jesús. La Virgen, tallada en madera, fue hallada en estado de conservación deficiente, sin policromía visible. La figura de San José es de factura contemporánea, elaborada específicamente para acompañar el conjunto. El Niño Jesús, tallado y policromado, perteneció a una antigua familia limeña y se presenta entronizado, simbolizando su carácter divino y regente.

Durante la festividad de la Epifanía, el 6 de enero, era tradición entronizar al Niño Jesús como Rey de Reyes, evocando la fórmula litúrgica ***Per me reges regnant*** ("Por mí reinan los reyes"). Estas imágenes se vestían con sayos según el calendario litúrgico, y se disponían en cunas o tronos con sábanas bordadas, dijes de plata y pequeños objetos de devoción, expresando la ternura y religiosidad familiar.

El conjunto fue restaurado en 2020 y destaca por la calidad de su talla y policromía. Se encuentra dispuesto en un templete moderno de estilo barroco, inspirado en elementos arquitectónicos de la catedral del Cusco, cuyas cúpulas y cornisas acentúan la solemnidad del trono de plata sobre el que reposa el Niño.

12. NACIMIENTO CON NIÑO RECOSTADO Y DORADOS EN LOS ROPAJES

Código: 2021006
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera tallada, tela encolada y policromada, aplicaciones de pan de oro
Dimensiones: San José: 13 cm aprox.

Pequeño conjunto escultórico compuesto por la Virgen María, San José y el Niño Jesús, realizado con técnicas mixtas: madera tallada, tela encolada y policromía, enriquecidas con aplicaciones de pan de oro que resaltan detalles en los ropajes y elementos simbólicos. San José y la Virgen se representan arrodillados, con gestos abiertos de adoración, mientras que el Niño aparece recostado sobre un lecho dorado, en actitud reposada.

Este tipo de representaciones fue común en contextos domésticos durante los períodos virreinal y republicano andino, siendo los talleres cusqueños particularmente destacados por su riqueza cromática, el uso ornamental del dorado y la sobriedad expresiva. La imagen del Niño recostado acentúa el carácter humano y divino a la vez, reforzado por la simbología real implícita en los acabados dorados.

La sobriedad formal, la precisión gestual y la armonía compositiva de este nacimiento lo convierten en un ejemplo refinado de escultura devocional privada en los Andes del sur peruano.

13. NACIMIENTO CON SAN JOSÉ Y LA VIRGEN ARRODILLADOS

Código: 2507007
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera tallada, tela encolada y policromada, aplicaciones de pan de oro y plata
Dimensiones: San José: 65 cm aprox.

Conjunto escultórico de gran formato compuesto por las figuras de San José, la Virgen María y el Niño Jesús, realizadas en madera tallada y tela encolada, con policromía fina y aplicaciones de pan de oro en los ropajes. Las coronas de plata en las figuras adultas refuerzan la realeza simbólica del grupo sagrado.

La escena se organiza con la Virgen y San José en actitud arrodillada y recogida, enmarcando al Niño Jesús, quien reposa sobre un lecho dorado bajo un resplandor que subraya su carácter divino. Esta disposición compositiva, que mezcla teatralidad barroca con misticismo popular, es representativa de la escultura cusqueña tardía, activa aún en épocas republicanas.

La pieza conserva la iconografía tradicional del nacimiento cristiano, reinterpretada desde el lenguaje artístico andino: expresiones contenidas, proporciones particulares y énfasis en lo simbólico. Por su calidad de talla, vivacidad cromática y minucioso trabajo en pan de oro, este nacimiento constituye un **notable ejemplo de devoción familiar en los Andes del sur peruano.**

14. REYES MAGOS

Código: 2507008
Autor: Antonio Olave Palomino (Pisac, 1928 – Cusco, 2016)
Fecha: ca. 1970
Escuela: Cusqueña contemporánea
Materiales y técnica: Madera tallada, tela encolada, policromía, pan de oro
Dimensiones: [no indicadas]

Conjunto escultórico que representa a los Reyes Magos, figuras fundamentales del imaginario navideño cristiano, realizado por Antonio Olave Palomino, uno de los más notables imagineros cusqueños del siglo XX. Nacido en Pisac en 1928, Olave desarrolló un estilo singular dentro de la tradición de la Escuela Cusqueña, integrando técnicas refinadas y una sensibilidad plástica que renovó el arte religioso popular andino.

Sus obras se distinguen por la delicadeza de los rostros, la palidez rosácea de la piel, el uso de ojos de cristal, cabello natural, detalles en pan de oro y elementos inusuales como dientes de pluma de ave. Característico en sus Niños Manuelitos, el paladar de espejo también se traslada a sus personajes epifánicos.

Lejos de copiar modelos coloniales, Olave reinterpretó las formas tradicionales con originalidad y hondura expresiva, consolidando una estética profundamente andina y contemporánea. Su taller, de carácter familiar, dio lugar a un legado vivo que continúa influyendo en nuevas generaciones de artesanos del Cusco.

15. NACIMIENTO CON SAN JOSÉ, LA VIRGEN ESTILO BARROCO ANDINO

Código: 2507009
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Fines del siglo XVII – siglo XVIII
Materiales y técnica: Madera tallada, policromía, accesorios de plata
Dimensiones: San José: aprox. 35 cm.

Conjunto escultórico que representa el Nacimiento de Jesús, conformado por las figuras de San José, la Virgen María y el Niño, elaboradas en madera tallada y policromada, siguiendo los cánones del barroco andino.

Los ropajes de volúmenes marcados, los pliegues dinámicos y la expresividad de los rostros evidencian la influencia de la Escuela Cusqueña. El uso de plata en accesorios, como la cuna del Niño Jesús, revela el alto valor simbólico y material atribuido a estas imágenes.

Esculturas de este nivel artístico eran propias de familias de élite o instituciones religiosas, siendo encargadas frecuentemente como donativos devocionales a templos o conventos. A pesar del paso del tiempo, las piezas se conservan con intervenciones mínimas, manteniendo huellas visibles de desgaste y pérdida de policromía, que confirman su prolongado uso litúrgico y doméstico.

16. NACIMIENTO EN MINIATURA CON TEMPLETE DE PLATA

Código: 2507010
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de quinua tallada y policromada; templete de plata repujada con engastes de vidrios de color
Dimensiones: San José: 5 cm aprox.

Pequeño conjunto escultórico cusqueño compuesto por las figuras de San José, la Virgen María y el Niño Jesús, talladas en madera de quinua, material liviano y característico de obras devocionales de pequeño formato. Las figuras, de policromía sobria, están dispuestas dentro de un templete de plata repujada, engastado con vidrios de color rojo y azul que aportan valor ornamental y simbólico.

Este tipo de nacimientos en miniatura fue concebido para oratorios domésticos o relicarios de viaje, y representa una manifestación íntima y portátil de la devoción familiar. El uso de materiales preciosos como la plata refuerza la sacralidad del conjunto, en sintonía con la estética del barroco andino, que asocia lo noble con lo sagrado.

A pesar de su reducido tamaño, el conjunto destaca por su expresividad, equilibrio compositivo y minuciosidad técnica, propios de los talleres cusqueños del periodo tardo virreinal. La iconografía sigue el esquema tradicional del Nacimiento, interpretado desde una sensibilidad profundamente andina.

17. NACIMIENTO AREQUIPEÑO

Código: 2507011
Escuela: Cusqueña (Arequipa)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de maguey, tela encolada, pasta policromada, plata y otros metales
Dimensiones: San José: 33 cm de alto

Conjunto escultórico de técnica mixta que representa el Nacimiento de Jesús, elaborado en Arequipa siguiendo los cánones del barroco andino. Las figuras, de rasgos mestizos, están ornamentadas con textiles tradicionales y aplicaciones en plata, conformando una estética devocional propia del ámbito doméstico regional del sur peruano.

El conjunto fue enriquecido a lo largo del tiempo con piezas de diversas procedencias, como un ángel limeño del siglo XIX y un retablo posterior de factura moderna, lo cual evidencia su uso continuo en contextos familiares.

Obra compleja y representativa de la religiosidad popular andina en el tránsito del virreinato a la república, este nacimiento combina escultura de alta calidad con adaptaciones posteriores que han preservado su función litúrgica y afectiva. Su policromía, riqueza material y persistencia de técnicas coloniales refuerzan su valor artístico, histórico y devocional.

18. NACIMIENTO DE ANDAHUAYLAS

Código: 2507012
Escuela: Cusqueña (núcleo), fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera tallada y policromada, madera de algarrobo y plata
Dimensiones: San José: 60 cm de alto

Nacimiento tradicional andino de gran formato, caracterizado por la representación de figuras con rasgos mestizos y un notable sincretismo estético. Originario de Andahuaylas, este conjunto fue enriquecido con vestidos antiguos con bordados ricon en hilo de metal, reflejando la circulación de modelos artísticos en el sur andino durante el periodo tardo virreinal y republicano.

El conjunto expresa una práctica devocional doméstica profundamente arraigada en la cultura popular regional, donde la iconografía navideña europea fue reinterpretada desde claves simbólicas americanas. Su restauración integral en 2019 permitió preservar tanto su unidad formal como su dimensión afectiva, testimoniando la persistencia del barroco mestizo en contextos rurales andinos.

19. NACIMIENTO CON SOMBREROS

Código: 2507013
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña (Cotahuasi–Arequipa)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Rostros y manos de plomo; cuerpo de técnica mixta: madera de maguey, tela encolada, pasta; aplicaciones de plata y otros metales
Dimensiones: San José: 33 cm de alto

Conjunto escultórico procedente del valle de Cotahuasi (Arequipa), compuesto por figuras articuladas mediante alambres forrados, con cabezas y manos fundidas en plomo. Esta técnica, poco común en la escultura devocional andina, se encuentra documentada en el ámbito virreinal peruano y revela tanto la circulación de saberes técnicos como el uso de recursos disponibles localmente.

El modelado por fundición y vaciado, aplicado en los rostros, responde a criterios de producción seriada y funcionalidad comercial. El conjunto incluye dos ángeles de origen arequipeño —San Rafael (con cayado) y San Gabriel— elaborados en técnica mixta y con elementos de plata originales.

El vestuario actual, confeccionado con textiles tradicionales y grecas antiguas, mantiene la dimensión simbólica del conjunto. Los sombreros destacan no solo por su funcionalidad climática, sino por su carga identitaria dentro del universo cultural andino. El Niño Jesús, tallado en madera policromada, proviene de otro nacimiento, al igual que un tercer ángel, también de técnica mixta.

Este conjunto constituye una síntesis material y simbólica de la religiosidad popular del sur andino, en la que confluyen técnicas virreinales, apropiaciones locales e intervenciones contemporáneas que han asegurado su preservación y vigencia ritual.

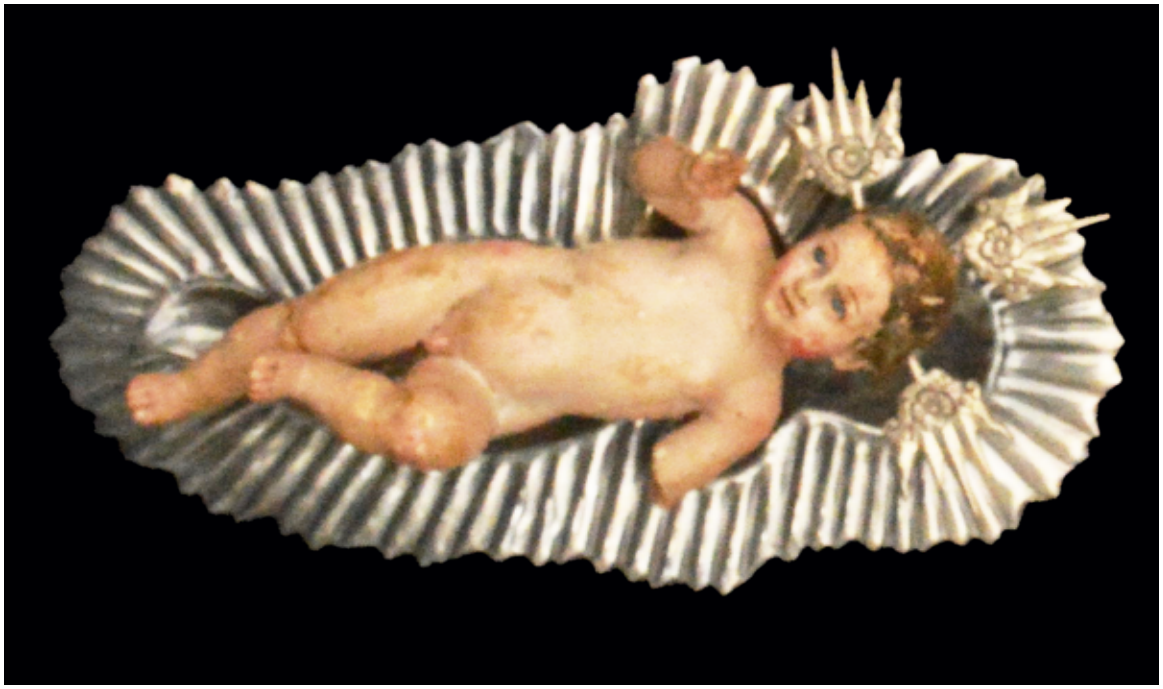
20. NACIMIENTO PUNEÑO

Código: 2507014
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña (Puno)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera tallada, pasta, tela encolada, textiles bordados, plata y otros metales
Dimensiones: San José: 20 cm de alto

Conjunto escultórico devocional andino conformado por las figuras de la Virgen María, San José y el Niño Jesús, acompañados por un ángel en segundo plano. Las figuras principales han sido modeladas en pasta con ensamblajes de madera y vestidas con textiles bordados, siguiendo la tradición altiplánica de engalanar las imágenes sagradas con trajes litúrgicos o festivos.

El Niño Jesús aparece desnudo, recostado sobre un cojín bordado, en una escena de adoración doméstica que acentúa la ternura y centralidad del misterio de la Natividad. Las coronas de plata refuerzan la sacralidad del conjunto y su dignidad regia. La disposición del altar y los accesorios metálicos sugieren un contexto ceremonial íntimo, destinado al culto privado.

Este nacimiento constituye un testimonio elocuente de la pervivencia de la imaginería barroca cusqueña en el altiplano puneño, y de su apropiación por comunidades locales que la adaptaron a sus propios códigos simbólicos. La riqueza material y afectiva de la pieza revela la estrecha fusión entre arte, devoción y vida cotidiana en el mundo andino tardo virreinal y republicano.



21. NACIMIENTO DE LARI

Código: 2507015
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña (Lari – Arequipa)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de maguey, tela encolada, pasta policromada, textiles bordados, plata y otros metales
Dimensiones: San José: 35 cm de alto

Conjunto escultórico andino elaborado en la región de Arequipa bajo la influencia del barroco cusqueño, procedente de una familia devota del pueblo de Lari, en el valle del Colca. Las figuras de San José, la Virgen María y el niño presentan rasgos mestizos y cuerpos trabajados en madera de maguey y pasta policromada, con acabados minuciosos y gestualidad serena.

Destaca el uso de textiles tradicionales bordados de gran riqueza decorativa, visibles en mantos y túnicas, que reflejan la estética festiva y doméstica del sur andino. Las aplicaciones en plata, como coronas y fragmentos ornamentales, refuerzan la sacralidad del conjunto y evocan la costumbre regional de vestir las imágenes sagradas para el culto familiar.

Este nacimiento expresa la proyección regional del barroco mestizo, adaptado a sensibilidades locales y transmitido por talleres arequipeños y cusqueños. Su valor devocional se evidencia tanto en la nobleza de los materiales como en el cuidado de sus detalles textiles, testimonio vivo de la religiosidad familiar y el afecto acumulado por generaciones.

22. LA LLEGADA A BELÉN

Código: 2507016
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña (Ayacucho)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de maguey, cedro, tela encolada, pasta, plata y otros metales
Dimensiones: San José: 33 cm de alto

Escena escultórica que representa el tránsito de José y María hacia Belén, episodio tradicional del ciclo navideño que narra el viaje de la Sagrada Familia desde Nazaret para el empadronamiento, con María montada sobre un burro en avanzado estado de gravidez.

Las figuras son de vestir, articuladas en los codos, con estructuras de madera de maguey y recubrimiento de tela encolada. Los rostros y manos están cuidadosamente tallados, con ojos de vidrio y pelucas de hilo. Las vestiduras, aunque de confección contemporánea, incorporan textiles antiguos con grecas de oro y plata. Los sombreros metálicos añaden un detalle ceremonial de carácter regional.

La Virgen y el burro conforman el conjunto original; el San José actual es una pieza adaptada, probablemente perteneciente a otro nacimiento. El burro, elaborado en madera de cedro, fue restaurado en 2021 debido a su avanzado deterioro.

Más que una representación decorativa, esta escena integra una antigua práctica devocional doméstica vinculada al ciclo litúrgico del Adviento y la Navidad. Comprender este conjunto implica reconocer su función ritual original como expresión viva de la fe cristiana interiorizada en los hogares andinos.

23. LA HUIDA A EGIPTO

Código: 2507017
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña (Ayacucho)
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Madera de maguey, tela encolada, pasta de arroz
Dimensiones: San José: 16 cm de alto

Escultura narrativa que representa el episodio bíblico de la Huida a Egipto, según el evangelio de Mateo (2:13–15), en el que la Sagrada Familia escapa hacia Egipto tras recibir el aviso del ángel sobre la amenaza del rey Herodes. La Virgen aparece sentada sobre un burro, con el Niño en brazos y vestida con textiles bordados, mientras San José guía la marcha al frente.

El conjunto está elaborado en técnica mixta, con estructura de maguey, modelado en pasta de arroz y detalles en tela encolada, propios del repertorio técnico regional ayacuchano. Esta tipología escultórica fue especialmente difundida en dicha región durante el periodo virreinal, formando parte de retablos domésticos que cumplían funciones pedagógicas y devocionales dentro del hogar.

La obra se caracteriza por sus rasgos andinos mestizos, su cromatismo popular y su factura manual. El sombrero de la Virgen y los colores del atuendo remiten a estéticas regionales profundamente enraizadas en el arte popular ayacuchano. Este conjunto constituye un ejemplo notable de apropiación local de los relatos bíblicos dentro del imaginario visual andino.

24. NACIMIENTO DE PIEDRA DE HUAMANGA

Código: 2507018
Autor: Anónimo
Escuela: Ayacuchana
Fecha: Fines del siglo XVIII – siglo XIX
Materiales y técnica: Piedra de Huamanga tallada, plata, pan de oro y otros metales
Dimensiones: San José: 10 cm de alto

Conjunto escultórico de pequeño formato elaborado en piedra de Huamanga, alabastro andino de notable valor simbólico y técnico. Las figuras de San José y la Virgen María, de talla delicada, conservan restos de policromía original, probablemente realzada con pan de oro en los bordes de los mantos. El Niño Jesús, fundido en plata con baño de oro, aparece como pieza complementaria y centro devocional del grupo.

La figura del Dios Padre, incluida en la composición, presenta una ejecución más sencilla y habría pertenecido originalmente a otro conjunto. Las piezas están dispuestas dentro de un retablo moderno de estilo barroco, ricamente ornamentado e inspirado en la arquitectura de la Catedral de Lima, lo que aporta solemnidad y coherencia visual a la escena.

La piedra de Huamanga —también conocida como niño rumi o berenguela— es un tipo de alabastro (sulfato de calcio) extraído en Ayacucho, especialmente en las canteras de la provincia de Cangallo. Su uso en imaginería religiosa se consolidó entre los siglos XVII y XVIII, cuando artesanos locales adaptaron técnicas escultóricas europeas a materiales andinos y sensibilidades regionales.

Frágiles pero altamente expresivas, estas esculturas se convirtieron en emblemas del arte devocional ayacuchano, especialmente en la representación del Niño Jesús y las escenas del ciclo navideño. Este conjunto sintetiza el refinamiento técnico, la sensibilidad popular y la fusión cultural que caracterizan al barroco mestizo en el sur andino.

25. NACIMIENTO INSPIRADO EN EL DE FRANCISCA PIZARRO

Código: 2507019
Autor: José Puma
Escuela: Arequipa
Fecha: 2010
Material y técnica: Madera de maguey y pasta policromada, pan de oro, plata, metales diversos
Dimensiones: San José: 55 cm de alto

Conjunto escultórico conformado por la Sagrada Familia y animales del pesebre, trabajado en madera de maguey con elementos en pasta y policromía brillante. Las figuras presentan rostros idealizados, con acabados finos, ojos de vidrio, cabellos tallados y aplicaciones de pan de oro sobre los mantos. La Virgen aparece de pie en actitud orante, San José arrodillado en contemplación y el Niño Jesús extendido al centro, coronado con resplandor de plata. Las figuras conservan proporciones armónicas y colores vibrantes, típicos de la producción contemporánea devocional limeña.

Este nacimiento contemporáneo, obra del imaginero arequipeño José Puma, se inspira directamente en el célebre nacimiento de la Colección Brazini, actualmente exhibido en la Catedral de Lima. La versión original según la tradición recogida por varios investigadores locales habría sido un obsequio del conquistador Francisco Pizarro a su hija mestiza Doña Francisca Pizarro Yupanqui, marcando así la llegada del primer nacimiento tridimensional a América en el siglo XVI.

La versión aquí reproducida no pretende ser una copia literal, sino una reinterpretación moderna de aquel conjunto histórico, manteniendo la disposición iconográfica tradicional: Virgen y José arrodillados, Niño al centro. Este orden simbólico representa la adoración activa de los padres hacia la divinidad encarnada, siguiendo modelos europeos tardo-góticos que fueron reinterpretados en el barroco virreinal (Mujica, 1992; Gisbert, 1980).

La elección de materiales y la minuciosidad de la ejecución responden a una sensibilidad devocional vigente en el Perú contemporáneo, donde el arte sacro sigue siendo una práctica viva. Como ha señalado Luis Eduardo Wuffarden, los imagineros actuales no solo reproducen modelos antiguos, sino que también los actualizan con recursos técnicos modernos, sin perder el sentido teológico ni la estética heredada (Wuffarden, 2007).

Este conjunto representa así una forma de continuidad barroca, donde la tradición navideña limeña originada en la elite criolla del siglo XVI encuentra nuevas expresiones en los talleres populares del siglo XXI. La obra de José Puma, heredero de linajes artesanales andinos, contribuye a mantener vivo un arte devocional que es al mismo tiempo histórico, familiar y profundamente comunitario.

2. ESCULTURAS DEVOCIONALES DEL NIÑO JESÚS

Más allá del nacimiento tradicional en la escena del pesebre, la figura del Niño Jesús adquirió una vida iconográfica autónoma a lo largo del periodo virreinal, desarrollando un repertorio rico y diverso de representaciones que respondían a la espiritualidad afectiva y doméstica de los fieles. Las esculturas del Niño —a menudo denominadas "Niños de vestir" o "Niños procesionales"— pasaron a ocupar altares, camas, urnas, andas y oratorios familiares, convirtiéndose en objetos de devoción cotidiana, afecto íntimo y teatralidad sacra (Buntinx, 2006; Gálvez, 2021).

Esta iconografía, difundida por órdenes como los franciscanos y carmelitas, halló en el virreinato un terreno fértil para su expansión. El culto al Niño Jesús fue estimulado desde el siglo XVII por las devociones europeas al Niño Jesús de Praga, al Niño Cautivo o al Niño de la Pasión, y adaptado localmente con una amplia libertad de formas, gestos, atuendos y posturas. Estas imágenes eran vestidas con trajes bordados, coronas, cetros, zapatitos y hasta joyas; los devotos las trataban como si se tratase de un niño real, con prácticas de cuidado, canto y veneración profundamente encarnadas (Bailey, 2010; Ramos, 2018).

En los Andes, esta iconografía adoptó también rasgos locales. Muchos Niños presentaban facciones mestizas, cabellos de hilo, ojos de vidrio, y eran modelados con madera de maguey o cedro y cubiertos con tela encolada o policromía directa. Algunas esculturas incluso incorporaban técnicas mixtas como brazos articulados, pestañas de pelo natural o bases móviles para procesión. El Niño podía representarse dormido, de pie, abrazando una cruz o en actitud de bendición. Estos elementos evidencian la flexibilidad simbólica de esta figura en el marco de la religiosidad popular (De Szyszlo, 2001; Wuffarden, 1999).

La presente sección incluye ejemplos como el Niño Rey, el Niño Cusqueño de Pasión y otros Niños procedentes de Cusco y Arequipa, tanto de factura virreinal como contemporánea, elaborados por imagineros andinos que continúan esta tradición viva. Obras como las de Abedail Aller o Abraham Aller Escalante no solo mantienen la técnica heredada, sino que también reinterpretan la iconografía del Niño con innovaciones que dialogan con el universo costumbrista actual.

Así, estas esculturas son testimonio de una devoción que trasciende el tiempo, donde lo sagrado se humaniza en la infancia divina, y el arte se convierte en gesto, ternura y cercanía.

26. NIÑO DIOS TRIUNFANTE, DE PLOMO

Código: 2507050
Autor: Círculo de Juan Martínez Montañés
Escuela: Sevillana
Fecha: Siglo XVII
Materiales y técnica: Plomo vaciado y policromado; plata, oro blanco, textiles bordados, madera dorada
Dimensiones: 43 cm de alto

Escultura devocional sevillana realizada en plomo vaciado y policromado, atribuida al círculo de Juan Martínez Montañés. Representa al Niño Jesús en actitud triunfante, de pie sobre una peana dorada de perfil moldurado, vestido con túnica bordada de brocado dorado y portando rayos de plata en la cabeza. Su postura, en contrapposto, sugiere movimiento y solemnidad.

El rostro de expresión serena y encarnadura sonrosada revela la calidad pictórica de la policromía original. El conjunto se completa con un broche de orfebrería en el pecho, probablemente en oro blanco con pedrería. Esta tipología se inspiró en el Niño Jesús del Sagrario de Montañés (1606), cuya fama impulsó su reproducción y exportación en plomo hacia América.

Esta imagen expresa tanto la exaltación de la infancia divina como el refinamiento estético del barroco sevillano, siendo ejemplo destacado del comercio transatlántico de esculturas sacras en el siglo XVII.

FICHA TÉCNICA MUSEOGRÁFICA EXTENDIDA

Nombre del objeto: Niño Dios triunfante, de plomo
Código: 2507050
Autor: Círculo de Juan Martínez Montañés
Escuela / Procedencia: Sevillana
Lugar de origen: Sevilla, España
Fecha: Siglo XVII

1. Análisis morfológico y estilístico:
La escultura representa al Niño Jesús de pie, en actitud triunfante. Su postura corporal en contrapposto, con el peso sobre la pierna izquierda y la derecha insinuando movimiento, aporta dinamicidad. Los brazos están abiertos y ligeramente opuestos, reforzando la composición equilibrada. El rostro, de mejillas sonrosadas y mirada frontal, denota serenidad. El cabello está modelado con bucles sueltos, lo que aporta naturalismo. La imagen reposa sobre una peana dorada y moldurada, y viste una túnica bordada con broche de orfebrería en el pecho.

2. Estilo y atribución:
Se vincula al estilo barroco hispánico, con fuerte influencia sevillana. La tipología deriva del Niño Jesús del Sagrario de Juan Martínez Montañés (1606), cuya composición fue ampliamente reproducida en esculturas de plomo vaciado. Esta obra pertenece a una serie de piezas destinadas al culto privado y conventual, caracterizadas por su postura solemne, suavidad anatómica y cuidada expresión.

3. Materialidad y pátina:
La figura está realizada en plomo vaciado y policromado, con encarnadura rosada muy bien conservada. Luce una aureola o rayos en plata, un broche en oro blanco con pedrería, y viste una túnica textil bordada. La peana de madera está dorada al fuego. La pátina presenta desgaste leve en zonas de contacto, pero se conserva en buen estado. No se registran intervenciones modernas visibles.

4. Contexto histórico:
Durante el siglo XVII, la devoción al Niño Jesús se intensificó en el mundo católico por influjo contrarreformista. En Sevilla, talleres como el de Montañés produjeron modelos muy difundidos que fueron exportados a América. En el virreinato del Perú, estas esculturas eran adquiridas por familias criollas para altares privados, donde se les veneraba y vestía según el calendario litúrgico. Pese a su carácter seriado, estas piezas eran cuidadosamente acabadas y mantenían un fuerte componente simbólico y afectivo.

Materiales:

- Plomo vaciado
- Policromía (encarnadura rosada)
- Plata sobredorada (rayos)
- Oro blanco y pedrería (broche)

- Textiles bordados (túnica)
- Madera dorada (peana)

Técnica: Fundición, policromía, bordado, dorado, orfebrería
Dimensiones: 43 cm de alto
Número de piezas: 1 escultura + base
Montaje / soporte: Peana moldurada dorada, perfil mixtilíneo
Estado de conservación: Muy bueno; policromía estable, elementos metálicos originales completos
Intervenciones registradas: restauracion integral el año 2020.

Observaciones:

- Deriva del modelo del Niño Jesús del Sagrario de Montañés.
- Parte del comercio transatlántico de esculturas sacras en plomo policromado.
- Representa la infancia divina con alta carga simbólica, teológica y afec

27. NIÑO DIOS GENOVÉS

Código: 2507051
Autor: Anónimo
Escuela: Genovesa
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales y técnica: Madera tallada y policromada; ojos de vidrio; plata dorada al fuego; piedras decorativas
Dimensiones: 56 cm de alto

Escultura europea de factura barroca, atribuida a un taller del norte de Italia, probablemente Génova. Representa al Niño Jesús —aunque por la disposición de las manos también podría asociarse a San Juan Bautista Niño— en actitud serena y bendiciente, de pie sobre una peana moldurada.

Tallada en madera policromada, la figura destaca por la delicadeza de su encarnadura, los ojos de vidrio oblicuos y el rostro de expresión contenida. Una aureola de plata dorada al fuego, con rayos y piedras incrustadas, refuerza su carácter sacro y ornamental.

Este tipo de esculturas, propias del barroco genovés, fueron destinadas al culto privado o conventual. Durante el periodo virreinal, muchas piezas similares fueron importadas al Perú como parte del comercio transatlántico religioso, siendo adquiridas por familias criollas o instituciones eclesiásticas para oratorios y altares domésticos.

FICHA TÉCNICA MUSEOGRÁFICA EXTENDIDA

Nombre del objeto: Niño Dios genovés
Código: 2507051
Autor: Anónimo
Escuela / Procedencia: Genovesa
Lugar de origen: Génova, Italia
Fecha: Siglo XVII – XVIII

1. Análisis morfológico y estilístico:

La escultura presenta al Niño Jesús en actitud serena y bendiciente, de pie sobre una peana moldurada con rayos dorados. Su morfología se caracteriza por una figura infantil delicadamente modelada, con proporciones anatómicas estilizadas, brazos extendidos (uno hacia el pecho y otro hacia adelante) y ligera torsión corporal que otorga movimiento. El rostro, de mejillas llenas y labios finos, muestra una expresión de calma contenida. Los ojos de vidrio oblicuos aportan intensidad a la mirada.

2. Estilo y atribución:

Se adscribe al barroco genovés, corriente escultórica desarrollada en el norte de Italia entre los siglos XVII y XVIII. A diferencia de otras escuelas italianas, Génova destacó por su escultura decorativa de pequeño formato, destinada al culto privado o conventual. La delicadeza en el modelado, la expresión mesurada y los detalles suntuosos (aureola, piedras, encarnadura) refuerzan su atribución a un taller genovés. Por la disposición de las manos también podría vincularse con la figura de San Juan Bautista Niño, frecuente en la iconografía contrarreformista.

3. Materialidad y pátina:

La pieza está realizada en madera tallada y policromada con encarnadura clara y suave. Los ojos son de vidrio encajado; la cabeza está coronada por una aureola de plata dorada al fuego, con rayos radiales y aplicaciones de piedras decorativas. El faldellín está trabajado con hilos metálicos bordados. La peana es moderna, de base circular, con remates dorados. La superficie muestra pátina estable y oscurecimiento leve, sin intervenciones visibles recientes.

4. Contexto histórico:

Durante los siglos XVII y XVIII, la expansión del culto al Niño Jesús se consolidó en Europa católica y América, como parte del impulso devocional postridentino. Génova, ciudad mercantil, mantuvo estrechos lazos con la Corona española, facilitando la exportación de esculturas religiosas hacia el virreinato del Perú. Estas piezas eran encargadas o adquiridas por familias criollas e instituciones religiosas para enriquecer oratorios, capillas domésticas o conventuales. Su presencia en Lima y otras ciudades andinas testimonia la circulación artística y la apropiación local de modelos europeos sacros.

Materiales:
- Madera tallada
- Policromía (encarnadura)
- Ojos de vidrio
- Plata dorada al fuego (aureola)
- Piedras decorativas
- Textiles bordados metálicos
- Base de madera dorada

Técnica: Talla, policromía, vidrio soplado, dorado al fuego, orfebrería
Dimensiones: 56 cm de alto
Número de piezas: 1 escultura + base
Montaje / soporte: Peana circular moldurada, con apliques
Estado de conservación: Muy bueno; pátina estable, elementos originales íntegros
Intervenciones registradas: Ninguna documentada

Observaciones:

- Posible identificación como San Juan Bautista Niño según iconografía.
- Escultura de culto doméstico importada al virreinato del Perú.
- Representa la devoción barroca a la infancia divina desde una estética italiana refinada.

28. NIÑO DIOS DE LOS BESOS

Código: 2507052
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de cedro tallada y policromada; ojos de vidrio; plata, lentejuelas metálicas y otros metales
Dimensiones: 30 cm de largo

Escultura de devoción doméstica que representa al Niño Jesús recostado sobre su costado izquierdo, con la cabeza ligeramente inclinada hacia el espectador. Su expresión serena, el cabello claro, los ojos de vidrio y la túnica bordada con lentejuelas metálicas revelan la fineza del arte quiteño barroco. El notable desgaste en la pierna y el rostro delata una historia de intensa veneración: durante las fiestas navideñas, el Niño era besado con fervor por los fieles, lo que dio origen a su apelativo popular. La cuna moderna que lo acoge, elaborada con fragmentos de antiguas tallas doradas, prolonga simbólicamente la vida devocional de la pieza, uniendo afecto, restauración y memoria religiosa.

29. NIÑO DIOS TRIUNFANTE

Código: 2507053
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera tallada y policromada; ojos de vidrio; plata y otros metales
Dimensiones: 20 cm de alto

Pequeña escultura devocional que representa al Niño Jesús en actitud triunfante, de pie y con la mano derecha en gesto de bendición. La mano izquierda, hoy vacía, probablemente sostenía un símbolo pascual, aludiendo a la victoria sobre la muerte. Tallado en madera policromada, con ojos de vidrio y aureola de plata repujada, el rostro refleja una expresión serena y frontal. La obra, adquirida en Trujillo, refleja la difusión de la iconografía del Niño Redentor en el ámbito virreinal costero. Su presencia sintetiza ternura y majestad, en coherencia con la teología contrarreformista que exaltaba el nombre de Jesús como promesa de salvación.

30. NIÑO DIOS PASIONARIO

Código: 2507054
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera tallada y policromada; plata repujada; textiles bordados; otros metales
Dimensiones: 28 cm de alto

Imagen del Niño Jesús en clave pasionaria, de pie y bendiciendo con la mano derecha, mientras sujeta una cruz de plata repujada con la izquierda. Viste una túnica de terciopelo bordada con grecas en hilo de oro y luce aureola de rayos. Esta iconografía, profundamente barroca y cargada de espiritualidad, refleja una teología afectiva: el Niño no solo inspira ternura, sino que anticipa el sacrificio redentor. Muy difundida en conventos y oratorios privados, esta representación busca conmover al fiel desde la infancia divina. La pieza, adquirida en Lima, testimonia la devoción intensa y personal que estas esculturas suscitaron en el ámbito virreinal.

31. NIÑO DIOS DE LA BOLA

Código: 2507055
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera tallada y policromada; plata y otros metales
Dimensiones: 8 cm de alto

Miniatura escultórica del Niño Jesús en su advocación como Salvador del Mundo, representado con una esfera en la mano izquierda —símbolo del dominio divino sobre el orbe— y la derecha en gesto de bendición. De procedencia limeña, tallada en madera y policromada con delicadeza, luce corona de plata que refuerza su realeza. Esta iconografía, conocida como "Niño de la Bola", tuvo amplia difusión en el mundo católico desde el siglo XVII gracias a grabados europeos, inspirando obras destinadas al culto doméstico. Su reducido formato y cuidada factura denotan el carácter íntimo y devocional de la pieza.

32. NIÑO DIOS DE SAN ISIDRO

Código: 2507056
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de cedro tallada y policromada; ojos de vidrio; plata repujada; terciopelo bordado
Dimensiones: 50 cm de alto

Escultura de gran formato del Niño Jesús, procedente de una familia devota de Cajamarca que la adquirió en Lima. Tallado en madera de cedro y policromado con maestría, presenta grandes ojos de vidrio, sandalias y corona de plata repujada y cincelada. El Niño se muestra sentado, con los brazos abiertos, vestido con una túnica ricamente bordada.

El atuendo ha sido confeccionado con técnicas de bordado virreinal, como el bordado a canutillo y el bordado en realce, donde hilos metálicos entorchados o rellenos dan volumen al diseño. El vestido muestra motivos típicos del barroco: hojarascas y volutas elementos ornamentales que también se hallan en textiles litúrgicos y estandartes procesionales.

El Niño está entronizado en una silla de estilo barroco de factura contemporánea, tallada y policromada con pan de bronce. La corona, repujada y calada, está realizada en plata y acompaña visualmente a unas sandalias del mismo metal, adornadas con pequeñas flores de filigrana, trabajo minucioso que da cuenta del refinamiento técnico del orfebre.

La plata empleada remite a los grandes centros de extracción del virreinato, como el legendario cerro de Potosí, cuyo auge marcó la economía global del siglo XVI. Para 1610, la villa potosina ya superaba en población a muchas capitales europeas, símbolo del peso geopolítico de los metales andinos en el mundo colonial.

Esta escultura, más que un objeto de veneración, es testimonio de una sensibilidad barroca que fusiona la fe, el arte y la historia minera del Perú.

33. NIÑO DIOS LIMEÑO SENTADO

Código: 2507057
Autor: Anónimo
Escuela: Posiblemente limeña
Fecha: Siglo XVIII – XIX
Materiales: Madera de cedro tallada y policromada
Dimensiones: 40 cm de alto

Escultura devocional del Niño Jesús tallada en madera de cedro, de mediano formato y con policromía cuidada. Representado de pie y con la mano derecha alzada en señal de bendición, destaca por su encarnadura clara, cabello rubio y facciones serenas, rasgos que sugieren una fuerte impronta estética europea, especialmente hispánica.

Si bien la tradición oral lo vincula a un taller limeño, su factura responde a modelos europeos difundidos en la América virreinal a través de grabados, estampas religiosas y tratados de iconografía. La ciudad de Lima —centro artístico y comercial del virreinato del Perú— albergó talleres que, durante el siglo XVIII, asumieron con destreza los modelos barrocos de la península ibérica, adaptándolos a los gustos locales (De Mesa & Gisbert, 1982).

En la España del siglo XVIII florecieron figuras como Pedro Duque Cornejo en Andalucía y Francisco Salzillo en Murcia. Este último elevó la imaginería procesional a un nivel excepcional, con esculturas como La Oración en el Huerto que combinaban dramatismo, dulzura e impecable ejecución técnica (Camón Aznar, 1970). La irradiación de estos modelos, a través de vínculos eclesiásticos y encargos devocionales, marcó profundamente el arte virreinal limeño.

El uso de madera de cedro, porosa y resistente a los cambios climáticos, fue habitual en la escultura limeña de los siglos XVII y XVIII, tal como lo confirma la documentación técnica conservada en colecciones eclesiásticas (Wuffarden, 2007). Este Niño, con su postura bendiciente y rostro idealizado, no solo expresa ternura y devoción, sino que testimonia un continuo artístico entre Europa y América, en el que la imaginería religiosa funcionó como vehículo de identidad espiritual y estética.

34. NIÑO DIOS TRIUNFANTE DE BARRANCO

Código: 2507058
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de cedro tallada y policromada
Dimensiones: 56 cm de alto

Escultura barroca del Niño Jesús representado en su advocación triunfante, portando el orbe en su mano izquierda como símbolo del dominio divino sobre el mundo, mientras bendice con la mano derecha. Esta iconografía refleja una piedad mística e interiorizada, muy cercana a la espiritualidad promovida por san Francisco de Asís y santa Teresa de Jesús, difundida en América por órdenes contemplativas como las Clarisas y las Carmelitas descalzas.

Tallado en madera de cedro y policromado con esmero, el Niño evidencia una técnica refinada en el modelado del rostro y la anatomía, propias de la escuela quiteña. Esta corriente escultórica, consolidada en el virreinato de Quito, fue ampliamente valorada por su capacidad expresiva y su realismo emotivo, elementos fundamentales para la devoción doméstica y conventual de la época.

La pieza perteneció a la familia Sánchez, residente en el tradicional distrito limeño de Barranco. Este sector, inicialmente un asentamiento de pescadores, fue transformándose a partir del siglo XIX en un espacio residencial y devocional. En 1860 se designó su primer gobernador-alcalde, y en 1874 fue reconocido oficialmente como distrito bajo el nombre de San José de Surco, con su capital en La Ermita de Barranco. Su primer alcalde fue el general Pedro Bustamante.

Este Niño Triunfante no solo testimonia el vínculo íntimo entre arte y fe en los hogares virreinales, sino que también encarna la historia de la religiosidad barranquina, donde las imágenes familiares eran parte viva de la memoria devocional colectiva.

35. NIÑO DIOS EN SU TRONO

Código: 2507059
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de cedro tallada y policromada; ojos de vidrio; plata repujada; tejidos antiguos
Dimensiones: 30 cm de alto

Delicada escultura del Niño Jesús entronizado, de cabellera dorada, rostro ovalado y expresión apacible. Tallado en madera de cedro y policromado con suavidad, presenta ojos de vidrio, sandalias y resplandor de plata repujada, elementos que subrayan su carácter sagrado y su realeza espiritual. La mano derecha bendice al fiel, mientras que la izquierda, ligeramente elevada, sugiere la presencia original de un símbolo hoy perdido, quizás un orbe o una flor mística.

Destaca su vestido de ganchillo, confeccionado recientemente a partir de un tejido antiguo elaborado en hilo de algodón. Este detalle fusiona el arte devocional barroco con la pervivencia textil doméstica de los siglos XIX y XX. Aunque el crochet como técnica decorativa fue popularizado en Europa tras el Renacimiento, su incorporación en las imágenes religiosas de uso familiar en América responde a un gesto de apropiación y afecto, donde el adorno casero se convierte en acto de fe.

El trono o silletita que lo sostiene fue fabricado por encargo moderno en la ciudad de Arequipa, tomando como referencia modelos coloniales. En esta combinación de elementos antiguos y modernos, materiales nobles y gestos cotidianos, se revela la continuidad de una devoción viva: la del Niño Dios entronizado, figura central en la religiosidad popular andina, donde cada hogar reinterpreta con ternura los misterios de la infancia divina.

Esta imagen no solo representa la autoridad del Cristo Niño, sino también es testimonio del mestizaje cultural que caracteriza al arte virreinal andino: lo europeo y lo indígena se entretejen en la materia, la técnica y la emoción del objeto devocional.

36. NIÑO JESÚS CON ESTANDARTE

Código: 2507060
Autor: Anonimo
Escuela: Quiteña
Fecha: siglo XIX
Materiales: Madera policromada
Dimensiones: 25 cm de alto

Escultura del Niño Jesús de rasgos europeos idealizados, representado de pie, bendiciendo con la mano derecha mientras sostiene con la izquierda un antiguo estandarte de plata. La obra fue realizada por el imaginero limeño José Gutiérrez, siguiendo modelos tradicionales de la escuela española. Su impronta técnica combina acabado fino, equilibrio formal y fidelidad iconográfica, atributos heredados de la escultura barroca peninsular.

El estandarte, elemento central de esta representación, tiene raíces en la cultura militar antigua. Desde la Antigüedad, fue símbolo de poder, dirección y fidelidad, albergando la identidad de pueblos, ejércitos y soberanos. En el campo de batalla, la bandera ondeante marcaba la presencia del rey o del general, y guiaba a los soldados en medio del caos. Levantarla era sinónimo de victoria; verla caer, augurio de derrota.

Esta potente simbología fue incorporada por la tradición cristiana para aludir a Cristo como "Señor de los Ejércitos" y, más específicamente, como "Cristo Resucitado", vencedor de la muerte. En esta imagen infantil, el Niño Jesús enarbola el estandarte no como un guerrero terrenal, sino como Rey Celestial: guía del alma, centro de la fe, y anunciador de la salvación definitiva. Se funden así la inocencia del Niño con la majestad del Redentor.

Obras como esta —modernas en su factura, pero arquetípicas en su mensaje— revitalizan la iconografía cristiana y continúan una cadena de devoción que hunde sus raíces en los siglos más intensos de la escultura sacra iberoamericana.

37. NIÑO JESÚS DE REYES, CON CABELLO DE HILO

Código: 2507061
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de maguey, pasta policromada, hilos dorados
Dimensiones: 20 cm de alto

Delicada escultura del Niño Jesús confeccionada en madera de maguey y pasta policromada, con cabellera elaborada en hilos dorados finamente trenzados. Luce un brocado rojo con grecas antiguas, en alusión al simbolismo regia de la Epifanía. La escala reducida y los detalles refinados sugieren su uso en devociones domésticas o altares portátiles.

Esta imagen representa al Niño Jesús de Reyes, una advocación muy difundida en los Andes, especialmente en Andahuaylas (Apurímac), donde es venerado con fervor durante la fiesta del 6 de enero, día de la Epifanía. En ese contexto, el Niño encarna no solo la revelación del Salvador al mundo gentil —representado por los Reyes Magos—, sino también la esperanza de los pueblos que ven en Él una fuente de milagros y consuelo espiritual.

El cabello de hilo, técnica particularmente cuidada, es común en las imágenes cusqueñas destinadas a vestir. Aporta una dimensión táctil y afectiva que refuerza el carácter íntimo de la devoción. Estas esculturas eran vestidas por sus devotas con trajes bordados, coronas y miniaturas, como forma de rendir homenaje y establecer una relación casi familiar con el Niño.

La tradición encuentra sustento en las revelaciones místicas de la Venerable Margarita del Santísimo Sacramento, carmelita del siglo XVII, a quien Cristo habría prometido: “Todo lo que quieras pedir, pídemelo por los méritos de mi infancia, y nada te será negado”. Esta frase fue clave en la expansión de la devoción al Niño Jesús en Europa y América, dando origen a numerosas representaciones, entre ellas esta pequeña joya cusqueña.

38. NIÑO INCA

Código: 2507062
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de maguey, pasta policromada, plata y metales
Dimensiones: 13 cm de alto

Pequeña escultura policromada del Niño Jesús representado como Salvador del Mundo, cuya iconografía recupera la imagen imperial del Sol Invictus adoptada por el cristianismo tardoantiguo. En esta versión andina, el Niño sostiene el orbe con la mano izquierda, mientras eleva la derecha en actitud de bendición. Esta disposición retoma modelos del arte bizantino y renacentista, adaptados al barroco virreinal.

Su particularidad radica en el sincretismo visual: la imagen está vestida al estilo incaico, con túnica bordada, manto, sandalias de diseño indígena y una mascaypacha —el símbolo real del soberano andino— en la frente. Esta apropiación de atributos del incario en una figura cristológica responde a un proceso de resignificación visual promovido por los talleres cusqueños, especialmente bajo la influencia jesuítica desde mediados del siglo XVI.

La Compañía de Jesús impulsó activamente la devoción al Niño Jesús entre los indígenas y mestizos, fundando cofradías que encargaron obras de pequeño formato para uso doméstico, ritual y procesional. Este tipo de Niño, híbrido en sus formas y símbolos, solía participar en festividades como el Corpus Christi, compartiendo espacio con santos y vírgenes andinizadas.

La escultura fue restaurada, conservando su estructura original en madera de maguey y pasta. La incorporación de adornos en plata y otros metales nobles acentúa su carácter regio. Su pequeño tamaño revela su probable uso en altares portátiles o devociones personales, integrando así el mensaje teológico con la memoria visual de los antiguos gobernantes incas.

Este Niño Inca encarna la complejidad del mestizaje artístico colonial: una fe importada, traducida en los lenguajes simbólicos del Tahuantinsuyo.

39. NIÑO INCA DE AREQUIPA

Código: 2507063
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Fecha: Siglo XVII – XVIII
Materiales: Madera de maguey, tela encolada, pasta policromada, plata y metales
Dimensiones: 25 cm de alto

Pequeña escultura del Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo, representado con atributos propios de la realeza incaica. Su iconografía recoge la imagen del Cristo triunfante que bendice con una mano mientras sostiene el orbe terrenal con la otra, reinterpretada aquí desde un lenguaje visual andino.

El Niño porta una mascaypacha metálica —insignia de soberanía del Inca—, sandalias de estilo prehispánico y un traje confeccionado con tela encolada, decorada con motivos geométricos y aplicaciones metálicas. Su rostro sereno y cabellera dorada acentúan el carácter simbólico de la obra: la encarnación divina de Cristo bajo la figura de un monarca andino.

Esta imagen se enmarca dentro de un programa visual desarrollado en el contexto virreinal, especialmente en los talleres cusqueños que, desde mediados del siglo XVII, comenzaron a fusionar elementos cristianos y andinos con fines evangelizadores. Las órdenes religiosas, especialmente los jesuitas, promovieron esta clase de obras entre la población indígena y mestiza, reforzando la figura del Niño Jesús como símbolo de protección y soberanía espiritual.

La pieza proviene de Arequipa, donde fue conservada por generaciones dentro de un ámbito doméstico. Su estilo y materiales revelan la pervivencia de la estética barroca andina en una región que, aunque alejada del Cusco, participó activamente del circuito artístico colonial. El uso de maguey, tela encolada y metales nobles evidencia el dominio técnico de los talleres mestizos en la elaboración de imágenes devocionales de pequeño formato.

Este Niño Inca no es solo testimonio de fe, sino también de un complejo proceso de sincretismo que resignificó el rostro del Salvador como Rey universal, integrando la identidad incaica a los valores cristianos del barroco andino.

40. NIÑO DIOS DE PIE, DESNUDO

Código: 2507064
Autor: Anónimo
Escuela: Quiteña
Fecha: Siglo XVIII – XIX
Materiales: Madera tallada y policromada
Dimensiones: 23 cm de alto

Escultura de bulto redondo que representa al Niño Jesús de pie y desnudo, con la mirada elevada y brazos extendidos, en gesto de bendición o apertura. Procedente de Arequipa, se trata de una pieza de pequeño formato, conservada en excelente estado, cuya factura remite a la escuela quiteña tardocolonial, caracterizada por la dulzura de los rasgos, el canon anatómico proporcionado y la cuidada policromía al óleo sobre madera.

La desnudez del Niño —lejos de ser un simple motivo estético— es portadora de una profunda significación teológica: la humanidad encarnada de Cristo, la vulnerabilidad divina hecha carne, el Verbo expuesto a la intemperie del mundo. Esta representación conecta con los relatos evangélicos del nacimiento en el pesebre, donde, según san Agustín, "el heno fue su lecho y su cuerpo, alimento para nosotros" (Serm. 189,4), anticipando su destino como "pan bajado del cielo" (Jn 6,41).

Este tipo de esculturas solía colocarse en nacimientos domésticos o altares familiares durante la Navidad, aunque su uso también podía extenderse a la festividad de la Epifanía o a celebraciones ligadas a la infancia de Cristo. El rostro sereno y el gesto frontal remiten a una espiritualidad barroca que pone en valor la contemplación directa del misterio: Dios hecho Niño, accesible y cercano.

Esta imagen no solo es un objeto devocional, sino también un símbolo de la íntima relación entre lo divino y lo humano, entre la majestad del Hijo de Dios y su humilde nacimiento en un establo. El belén, como bien decía Benedicto XVI, contiene todos los misterios de la vida de Jesús, y esta pequeña escultura es un recordatorio silencioso de

41. NIÑO DIOS MONTAÑEZ

Código: 2507065
Autor: Círculo de Juan Martínez Montañés
Escuela: Sevillana
Fecha: Siglo XVII
Procedencia: Perteneció a la familia Sánchez
Material: Plomo policromado
Dimensiones: 28 cm de alto

Esta escultura del Niño Jesús pertenece al círculo del afamado escultor sevillano Juan Martínez Montañés (1568–1649), conocido como el "Dios de la madera", por su maestría en el modelado escultórico durante el Siglo de Oro español. La pieza, de pequeño formato, fue elaborada en plomo policromado, material menos frecuente pero utilizado en talleres andaluces para obras de devoción privada por su facilidad de fundición y su peso moderado.

El rostro del Niño, de expresión dulce y serena, sigue los cánones montañesinos: frente amplia, cabellera ondulada, mirada baja y anatomía proporcionada, que evocan tanto ternura como dignidad sagrada. El modelado anatómico denota conocimiento técnico y sensibilidad plástica, logrando una imagen que conjuga humanidad y divinidad.

Este tipo de Niño Jesús se difundió ampliamente en la península ibérica y sus virreinatos, siendo objeto de especial veneración en el contexto doméstico. Se les vestía con trajes bordados y se les colocaba en nacimientos o altares familiares, reforzando la espiritualidad cotidiana. La autoría vinculada al círculo de Montañés sugiere una procedencia sevillana de notable calidad, donde los discípulos del maestro (como Juan de Mesa o Alonso Cano) replicaron su estilo con gran fidelidad.

La procedencia familiar añade a esta escultura un valor histórico, vinculado a las tradiciones religiosas y afectivas de la familia Sánchez, conservada posiblemente como herencia devocional a través de generaciones.

42. NIÑO REY

Código: 2507066
Autor: Abedail Aller (Cusco)
Fecha: 2020
Material: Madera de maguey y pasta
Escuela: Escuela cusqueña
Medidas: 32 cm de alto

Esta escultura representa al Niño Jesús entronizado como Rey, en alusión a su soberanía espiritual. Ha sido tallada en madera de maguey, lo que le otorga gran ligereza, y está vestida con textiles tradicionales, encajes y grecas antiguas que remiten al lujo ceremonial del culto doméstico andino.

La autora, Abedail Aller, es una escultora cusqueña formada en el taller fundado por su madre, Clorinda Escalante Tello, reconocida en 2017 como Personalidad Meritoria de la Cultura. Heredera de la tradición virreinal andina, Aller domina tanto la escultura como la pintura, disciplinas que articula en sus obras para mantener viva la estética de la escuela cusqueña, influida originalmente por el jesuita italiano Bernardo Bitti.

Desde su taller en Cusco, continúa produciendo imaginería religiosa con fidelidad técnica a la tradición colonial, incorporando además elementos del imaginario costumbrista contemporáneo. Su obra es testimonio de la continuidad y reinvención del arte devocional en el siglo XXI.

43. NIÑO CUSQUEÑO DE PASIÓN

Código: 2507067
Autor: Abraham Aller Escalante (Cusco)
Fecha: 2020
Material: Madera de maguey y pasta
Escuela: Escuela cusqueña
Medidas: 56 cm de alto

Esta escultura representa al Niño Jesús abrazando una cruz barroca, en alusión a la Pasión. Su atuendo es una gasa antigua con bordado de hilo metálico dorado y grecas también doradas, elementos que refuerzan el carácter devocional y la riqueza simbólica de la pieza.

El escultor Abraham Aller Escalante es un maestro autodidacta que inició su labor artística a los ocho años. Sus esculturas se distinguen por el gran tamaño, el modelado voluptuoso y el carácter expresivo de las figuras infantiles.

Su trabajo se inscribe en la continuidad de la escuela virreinal cusqueña, adaptando sus formas y técnicas a una estética contemporánea sin perder el vínculo con la tradición. En reconocimiento a su maestría, ha sido declarado "Maestro Regional del Cusco", "Maestro Nacional del Perú", y ha recibido las condecoraciones de "Gran Amauta de la Artesanía Peruana", la medalla "Joaquín López Antay", el diploma de honor del Congreso de la República (2011) y el reconocimiento de la UNESCO.

44. NIÑO DIOS PARA ADORACIÓN

Código: 2507068
Autor: Rafael Angulo (Quito)
Fecha: 2024
Escuela: Escuela Quiteña
Procedencia: Quito
Material: Madera de cedro policromada
Dimensiones: 63 cm de alto

Escultura de bulto redondo que representa al Niño Jesús en actitud de bendecir. Tallado en madera de cedro y policromado con técnicas tradicionales quiteñas, presenta un cuerpo naturalista, rostro sereno y cabello tallado con esmero. La policromía incorpora veladuras y matices que evocan las obras virreinales andinas, con énfasis en los detalles anatómicos, especialmente en manos, rostro y pies. La figura está diseñada para ser expuesta en el contexto litúrgico o devocional navideño.

Esta escultura contemporánea del artista Rafael Angulo, activo en Quito, se inscribe en la continuidad de una tradición escultórica que remonta al siglo XVII. A pesar de su fecha reciente, la pieza reproduce con fidelidad los cánones formales y técnicos del barroco quiteño, reconocido por su refinado modelado, su expresividad emocional y el uso magistral del estofado y la policromía.

Como señala Magdalena Gallegos de Donoso, la escuela quiteña se caracterizó por una fuerte carga afectiva en sus representaciones religiosas, y un particular énfasis en la ternura infantil en las imágenes del Niño Jesús, que eran comúnmente utilizadas en la liturgia navideña y en la espiritualidad doméstica (Gallegos de Donoso, 2004). En ese marco, este Niño para adoración reproduce los gestos devocionales de las esculturas antiguas, pero con una mirada actual sobre la manufactura artesanal como acto de resistencia cultural.

La obra, firmada y fechada, se presenta como una relectura viva del patrimonio escultórico andino, no como una copia, sino como una obra nueva que reconoce el valor de la tradición. Este tipo de producciones se ubican dentro de lo que algunos autores han denominado “continuidades barrocas”, es decir, la persistencia de lenguajes visuales heredados que siguen vigentes en el mundo andino (Morales Saravia, 2015).

En ese sentido, el Niño Jesús de Angulo puede ser comprendido no solo como una pieza de devoción contemporánea, sino también como un testimonio de los lazos culturales y estéticos entre Quito y Cusco, y de la vigencia del arte sacro como práctica viva y contextual.

3. SANTOS Y SANTAS EN LA ESCULTURA POPULAR

En el imaginario religioso del Virreinato del Perú, los santos y santas ocuparon un lugar central como modelos de virtud e intercesores. Su representación escultórica trascendió los espacios conventuales y litúrgicos para enraizarse profundamente en la vida cotidiana de las comunidades, tanto urbanas como rurales. Desde las grandes imágenes procesionales hasta las pequeñas tallas domésticas, la escultura popular de santos reflejó la riqueza y diversidad del catolicismo virreinal en los Andes (Gruzinski, 1995; Berrin & Larco Museum, 2004).

Estas imágenes no solo transmitían modelos de conducta cristiana, sino que también cumplían funciones prácticas: poder para curar enfermedades, proteger los campos, bendecir los hogares o interceder en momentos de aflicción. La devoción no era abstracta sino mas bien practica: se expresaba con flores, velas, cantos, vestidos, danzas y procesiones, y se articulaba en torno a calendarios festivos intensamente vividos por la comunidad (Ramos, 2018).

Desde el punto de vista técnico, muchas de estas esculturas fueron realizadas en madera policromada, a veces con incrustaciones de plata, vidrio o marfil, y en otros casos vestidas con trajes bordados o accesorios metálicos. En las versiones populares, la expresividad era más directa, con gestos intensos, colores vivos y rostros cargados de emoción. En otros casos, especialmente en obras vinculadas a la Escuela Quiteña, se alcanzaron niveles de refinamiento formal comparables al arte europeo (De Szyszlo, 2001; Wuffarden, 1999).

Esta sección del catálogo reúne piezas como San José con el Niño, obra de devoción privada que representa al padre adoptivo de Jesús no como un anciano, sino como un hombre joven y casto, modelo de paternidad virtuosa. También se incluyen imágenes marianas que, si bien pueden formar parte de otras secciones, responden a esta lógica de veneración popular personalizada.

Lo notable de estas esculturas es que funcionan como puntos de contacto entre el cielo y la tierra: acercan lo divino a lo cotidiano, permiten a los fieles proyectar su esperanza, angustias y agradecimientos, y constituyen una de las manifestaciones más auténticas del cristianismo andino-virreinal. Como afirma Gruzinski (1995), estos santos no eran solo imágenes, sino “presencias”, y su poder residía tanto en lo representado como en la relación activa que establecían con sus devotos.

45. VIRGEN DE LA O

Código: 25070101
Autor: Antonio Puma (Cusco)
Fecha: 2022
Material: Madera, pasta, tela encolada y policromada
Escuela: Escuela cusqueña
Medidas: 1.20 metros de alto

Esta escultura representa a la Virgen María en estado de gravidez, bajo la advocación de la Virgen de la O, también conocida como “Virgen de la Dulce Espera” o “Virgen de la Esperanza”. La obra es una réplica contemporánea de una imagen devocional proveniente de la provincia de Anta (Cusco), cuya versión original se veneraba en una capilla vinculada a la antigua casa-hacienda de la familia Sánchez.

La advocación mariana tiene raíces litúrgicas que se remontan a la tradición de las antífonas mayores del Adviento, rezadas entre el 17 y el 23 de diciembre durante el Magníficat en las vísperas. Cada antífona comienza con una exclamación que inicia con “Oh”, como “Oh Sabiduría” u “Oh Llave de David”, lo que dio origen al apelativo popular “Virgen de la O”. Con el paso del tiempo, esta “h” final se perdió gráficamente, pero la sonoridad original permanece.

En el año 656, el X Concilio de Toledo instituyó la festividad de la Expectación del Parto de María, establecida para el 18 de diciembre. Desde entonces, esta fecha se convirtió en celebración de la maternidad de la Virgen y símbolo universal de esperanza para las familias en espera de un nuevo nacimiento.

La imagen de Antonio Puma destaca por su policromía suave y la delicadeza de los pliegues del vestido en tela encolada. El modelado frontal y la actitud contemplativa de María reafirman el carácter íntimo, familiar y profundamente humano de esta representación, que continúa siendo de gran vigencia en la religiosidad popular andina.

46. VIRGEN DOLOROSA

Código: 2507102
Autor: Anónimo
Procedencia: Arequipa
Fecha: Siglo XVIII
Material: Técnica mixta: madera de maguey, tela encolada, pasta y policromía
Medidas: 30 cm de alto

Esta escultura de la Virgen Dolorosa, de intenso dramatismo y gesto compasivo, representa uno de los modelos devocionales más difundidos en el arte religioso virreinal. De autoría anónima y procedencia arequipeña, la imagen corresponde al tipo procesional promovido por la piedad popular desde el Concilio de Trento, donde se consolidó el culto a los Siete Dolores de María como vía de empatía espiritual con su sufrimiento maternal.

Tallada en madera de maguey con telas encoladas y policromía, su manufactura expresa el dominio técnico de los talleres coloniales del sur andino. La ligereza del maguey y la flexibilidad de la tela encolada permitieron lograr formas dinámicas y teatrales, ideales tanto para la circulación en procesiones como para la contemplación en altares domésticos.

La Virgen aparece de pie, con las manos entrelazadas en actitud orante, mirada baja y expresión de recogimiento. Su atuendo sobrio y la disposición frontal refuerzan la dimensión introspectiva de la imagen. Más allá de su función ritual, la figura transmite un mensaje de consuelo y fortaleza en el dolor. Como afirmó san Juan Pablo II, la Virgen de los Dolores enseña que acompañar el sufrimiento del otro es también una forma de redención y esperanza.

47. LA VIRGEN DE BELÉN

Código: 2507103
Autor: Anónimo
Procedencia: Cusco
Fecha: Siglo XVIII
Material: Técnica mixta: madera de maguey, pasta, tela encolada y policromía.
Medidas: 36 cm de alto

Esta escultura representa a la Virgen de Belén, una de las advocaciones marianas más entrañables del Cusco colonial y republicano. Su rostro, sereno y de expresión maternal, fue tallado con notable delicadeza y refinamiento, cualidades que han sostenido una devoción ininterrumpida por generaciones de fieles andinos.

La pieza fue elaborada con madera de maguey y detalles en pasta, utilizando la técnica de tela encolada para los pliegues del vestido. Está ricamente vestida con encajes antiguos de confección manual, siguiendo la tradición barroca de revestir las imágenes sagradas con textiles finos y simbólicos, propios del culto popular de la época virreinal. Más allá de su función litúrgica en los templos, la imagen de la Virgen de Belén ha encontrado un lugar destacado en los altares domésticos, donde muchas familias la veneran como intercesora maternal. Como señaló el historiador Rubén Vargas Ugarte, su figura ha sido durante siglos "refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos y remedio de los enfermos".

El Concilio Vaticano II reafirmó la centralidad de la devoción mariana al reconocer a María como "la santa Madre de Dios, exaltada por la gracia por encima de todos los ángeles y hombres", una enseñanza que san Juan Pablo II retomaría para explicar la profunda raigambre de estas advocaciones en la fe de los pueblos cristianos.

48. VIRGEN CON EL NIÑO (LLAMADA “DE LOS PIZARRO”)

Código: 2507104
Autor: Anónimo
Procedencia: Lima
Fecha: Siglo XVIII
Material: Madera tallada
Medidas: 55 cm de alto

Esta escultura de bulto redondo representa a la Virgen María portando al Niño Jesús en brazos. Conocida tradicionalmente como “la Virgen de los Pizarro”, se presume que perteneció a dicha familia durante el periodo virreinal. La obra refleja con claridad la influencia del barroco italiano, perceptible en la expresión serena y elegante del rostro mariano, así como en la teatralidad de la composición, donde el Niño, de brazos abiertos y gesto vivaz, introduce un dinamismo que contrasta con la actitud solemne de la Madre.

La escultura limeña del siglo XVIII se caracterizó por un alto grado de refinamiento técnico y una notable capacidad simbólica. Estas imágenes fueron fundamentales en la vida litúrgica y doméstica de la época, actuando como mediadoras entre el mundo sensible y el plano espiritual, y sirviendo como instrumentos de evangelización y devoción familiar.

El tratamiento anatómico y el modelado del conjunto evidencian un dominio artesanal maduro, posiblemente asociado a talleres virreinales formados bajo el influjo de los jesuitas o mercedarios, cuya estética combinaba modelos europeos con soluciones adaptadas a materiales y sensibilidades locales.

El Concilio Vaticano II reconoció a María como “modelo de santidad y amor fecundo”, afirmando que, al contemplar su misterio, la Iglesia misma se transforma en madre espiritual que engendra una vida nueva en sus fieles. Esta imagen, entonces, no solo representa una maternidad divina, sino también una pedagogía visual para la piedad cristiana.

49. VIRGEN DEL CARMEN

Código: 2507105
Autor: Anónimo
Procedencia: Lima
Fecha: Siglo XVIII
Material: Técnica mixta: madera de maguey, pasta, tela encolada y policromada; rostro y manos en plomo.
Medidas: 55 cm de alto

La Virgen del Carmen es una de las advocaciones marianas con mayor arraigo en el Perú. Su culto se extiende por distintas regiones del país, donde se expresa a través de festividades que combinan procesiones, danzas y música con elementos del folclore andino, en una viva manifestación del sincretismo cultural y religioso.

Esta escultura limeña del siglo XVIII fue elaborada con técnica mixta. Su estructura combina madera de maguey, pasta y tela encolada, lo que garantiza ligereza y facilidad de uso tanto en espacios domésticos como en celebraciones procesionales. Una particularidad de esta imagen es el uso de plomo en el rostro y las manos, solución técnica poco común que evidencia una práctica funcional dentro de ciertos talleres virreinales.

Investigaciones recientes de la historiadora Dra. Ruth Rosas (Universidad de Piura) han documentado, a partir de los inventarios de navíos que arribaban al puerto de Paita en los siglos XVII y XVIII, la importación de piezas de plomo destinadas específicamente a la elaboración de imágenes religiosas. Estos registros confirman la existencia de una industria local capaz de combinar rapidez de producción con estándares estéticos elevados.

El modelado sobrio y la mirada serena de la imagen refuerzan el carácter protector de esta advocación. Como afirmó san Juan Pablo II: “La devoción mariana debe trascender la oración y convertirse en un hábito de vida impregnado de misericordia”, expresión que condensa el rol maternal de la Virgen del Carmen como guía espiritual y refugio de los fieles.

INRI

50. CRUCIFIJO QUITEÑO

Código: 2507106
Autor: Anónimo
Procedencia: Escuela Quiteña, Lima
Fecha: Siglo XVIII
Material: Madera tallada y accesorios de plata
Medidas: Cristo de 55 cm de alto

Este crucifijo de factura quiteña representa a Cristo muerto con los brazos abiertos en actitud de entrega absoluta. La talla, elaborada en madera policromada con gran refinamiento anatómico, expresa el dramatismo propio de la espiritualidad barroca andina. Destaca la expresión serena y resignada del rostro, el cuidadoso tratamiento de la herida en el costado y la proporción estilizada del cuerpo, elementos típicos del estilo quiteño del siglo XVIII.

La cruz, posiblemente realizada en Lima, está ricamente decorada con incrustaciones de marfil y concha nácar, lo que revela un trabajo de inspiración morisca, influido por técnicas ornamentales mudéjares que circularon en el virreinato a través de talleres artesanales con tradiciones mixtas. Este tipo de decoración exótica y refinada era habitual en piezas destinadas a oratorios privados o a altares de cofradías de elite.

Durante el periodo virreinal, la Escuela Quiteña fue reconocida por su excepcional maestría en escultura religiosa, caracterizada por su detallismo expresivo, uso de policromías realistas y una marcada sensibilidad teológica. Muchas de estas obras fueron encargadas o comercializadas hacia Lima, entonces centro neurálgico del virreinato, formando parte de redes artísticas y devocionales que conectaban Quito, Cusco y la Ciudad de los Reyes.

Este Cristo muerto —de profunda carga simbólica— representa la plenitud del sacrificio redentor y fue, en su época, una imagen fundamental para la meditación espiritual en el contexto del Triduo Pascual y de las prácticas del viacrucis doméstico.

51. SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Código: 2507107
Autor: Anónimo
Procedencia: Escuela Quiteña, Lima
Fecha: Siglo XVIII
Material: Madera tallada y policromada, con accesorios de plata
Medidas: 30 cm de alto

Esta escultura de bulto redondo representa a San José como padre custodio del Niño Jesús, siguiendo el modelo iconográfico consolidado en el arte virreinal. La imagen ha sido trabajada en madera tallada, con rica policromía y detalles en plata, lo que evidencia su uso en un contexto de devoción privada, posiblemente en un oratorio doméstico.

San José aparece como un hombre joven, de porte vigoroso y actitud protectora, rompiendo con la representación tradicional del anciano canoso. Esta elección estética —propia de la Escuela Quiteña del siglo XVIII— subraya la virtud de la castidad vivida con plenitud en cualquier etapa de la vida, y se relaciona con los valores promovidos por los predicadores y manuales de vida cristiana de la época.

El santo porta la tradicional vara de lirios, símbolo de pureza, obediencia y elección divina. Su mirada serena y la cercanía física con el Niño reafirman su rol como padre adoptivo, guía espiritual y modelo de paternidad cristiana.

Obras como esta circularon ampliamente en Lima durante el siglo XVIII, tanto por devoción como por el prestigio alcanzado por los talleres quiteños, reconocidos por su precisión técnica, detallismo ornamental y la expresividad emotiva de sus figuras.

52. ECCE HOMO

Codigo: 2507108
Autor: Anonimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Escultura de madera y pasta
Medidas: Altura 70 cm

Esta escultura del Ecce Homo representa a Cristo en el momento en que es presentado por Pilatos al pueblo, tras ser flagelado y coronado de espinas (Juan 19:5). La expresión doliente y el tratamiento de la sangre, con estrías dramáticas sobre el rostro y torso, son característicos de la escuela cusqueña del siglo XVIII, que intensificó el pathos visual para conmover al espectador en el marco de la espiritualidad barroca andina.

La pieza presenta brazos articulados, probablemente añadidos posteriormente, lo que sugiere que originalmente fue concebida como busto procesional o imagen devocional doméstica. La composición sigue modelos gráficos europeos, especialmente el grabado del Ecce Homo realizado por Lucas Vorsterman el Joven, a su vez basado en una pintura de Anton van Dyck, cuya influencia se difundió ampliamente por el mundo hispánico a través de estampas flamencas del siglo XVII (Gálvez, 2019).

La imagen del Ecce Homo se integró profundamente en la iconografía contrarreformista, ya que promovía la contemplación del sufrimiento redentor de Cristo. En el contexto virreinal peruano, este tipo de representación adquirió también un sentido litúrgico y emocional, estrechamente vinculado a prácticas de piedad como los ejercicios de Semana Santa, las procesiones y las meditaciones de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola (Bailey, 2005; Mujica Pinilla, 2013).

Desde el punto de vista técnico, se observa una aplicación minuciosa del estofado y la encarnación, con un tratamiento realista de las heridas, propio de los talleres cusqueños que fusionaron recursos europeos con sensibilidad andina. Este Cristo sufriente —solo, doliente, silencioso— no solo apela a la compasión, sino que propone al espectador una identificación emocional con el sacrificio divino.

53. SAN JUAN EVANGELISTA

Código: 2507109
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XIX
Material: Madera tallada y pasta policromada
Dimensiones: 50 cm de alto

Escultura de bulto redondo que representa a San Juan Evangelista como joven imberbe, de rostro sereno y melena ondulada, portando un libro en su brazo izquierdo. La figura está ricamente policromada, con túnica decorada en tonos rojos y dorados, siguiendo el estilo del barroco tardío limeño. El gesto de su mano derecha, extendida, sugiere actitud de predicación o revelación. El tratamiento expresivo del rostro y la composición dinámica del paño revelan una ejecución de calidad, realizada con técnicas mixtas de madera y pasta modelada, propias del siglo XIX.

San Juan Evangelista, el "discípulo amado" según la tradición joánica, fue objeto de una especial devoción en Lima, ciudad que lo adoptó como patrono de su catedral metropolitana. Como señala José Antonio Benito, el culto a San Juan en la capital virreinal no fue solo litúrgico, sino también simbólico: representaba la juventud contemplativa, el amor puro hacia Cristo y el vínculo íntimo con la revelación divina (Benito, 2003).

La escultura aquí presentada, pieza devocional de pequeño formato, remite a los usos domésticos o de capilla lateral, donde las imágenes de santos patronos o evangelistas cumplían una función de acompañamiento espiritual cotidiano. La iconografía clásica del santo con el libro (símbolo de su evangelio) y sin el águila apocalíptica, sugiere una lectura intimista más que apoteósica del personaje.

El uso de pasta moldeada combinada con madera tallada fue frecuente en la escultura religiosa limeña del siglo XIX, como solución económica que no renunciaba a la expresividad ni al brillo del acabado. Este recurso permitía elaborar imágenes livianas, accesibles y fácilmente replicables para una clientela urbana de clase media devota, especialmente durante las reformas litúrgicas poscoloniales y el auge del culto neobarroco (Wuffarden, 2001).

La relación con la Catedral de Lima, donde se custodiaba una reliquia de San Juan traída de Roma en el siglo XVII, subraya la importancia local del santo. No es casual que la catedral esté dedicada tanto a San Juan Evangelista como a San Juan Bautista, reforzando una doble lectura teológica: la contemplación y la predicación, el amor y la profecía, el inicio y el fin del mensaje cristiano.

54. SAN JUAN EVANGELISTA

Código: 2507110
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Madera tallada, policromada
Dimensiones: 30 cm de alto

Escultura de pequeño formato, probablemente perteneciente a un conjunto de calvario doméstico, representa a San Juan Evangelista en actitud contemplativa. La figura está elaborada en madera tallada, policromada. Presenta rostro juvenil, melena ondulada y túnica en tonos ocres con estofados dorados. La expresión serena y el leve giro del cuerpo hacia el espectador sugieren empatía y acompañamiento espiritual.

Esta escultura limeña de San Juan Evangelista corresponde a una tradición barroca doméstica donde la escena del Calvario, conformada por Cristo crucificado, la Virgen Dolorosa y San Juan, se reproducía en formato reducido para uso en oratorios privados o altares familiares. Como ha señalado Ramón Mujica, el barroco limeño desarrolló una iconografía íntima del dolor redentor, donde el discípulo amado ocupaba un rol de consuelo y mediación (Mujica, 2001).

La factura de esta imagen evidencia un trabajo artesanal refinado en su economía de medios. Esta técnica fue ampliamente difundida en Lima durante el siglo XVIII y permitió una democratización del acceso a imágenes devocionales, adaptándose a las economías domésticas de la clase media urbana (Wuffarden, 2001).

El tamaño reducido, la expresión contenida y el modelado expresivo hacen de esta imagen un ejemplo significativo de escultura emocional barroca. No busca imponerse por monumentalidad, sino conmover por cercanía. Este tipo de obras eran colocadas junto al crucifijo familiar, representando al testigo fiel de la Pasión, y recordando al fiel su propio rol de “discípulo amado” en la contemplación del sacrificio redentor.

55. SAN RAMÓN NONATO

Código: 2507111
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Madera tallada y policromada
Dimensiones: 28 cm de alto
Procedencia familiar: Perteneció a doña Sofía Belaunde Yrigoyen

Escultura de pequeño formato que representa a San Ramón Nonato, sacerdote mercedario y mártir del siglo XIII. El santo aparece de pie, con barba corta, rostro sereno y una expresión de recogimiento silencioso. Luce el hábito tradicional de la Orden de la Merced, de amplias mangas y pliegues rectos, pintado con policromía sobria en tonos cremosos y rojo oscuro. Sostiene un atributo metálico (lanza o báculo) y lleva resplandor en la cabeza. La talla presenta un fino modelado de rostro y manos, evidenciando una ejecución cuidada, a pesar de su tamaño reducido. La base dorada con rocallas barrocas indica que fue pensada para uso doméstico en altar familiar.

San Ramón Nonato fue ampliamente venerado en el mundo hispano como abogado de las parturientas y protector de los recién nacidos, debido a su nacimiento milagroso por cesárea tras la muerte de su madre, y su martirio silencioso por la fe. Su iconografía, ligada a la Orden de la Merced, se difundió con fuerza en el virreinato peruano, especialmente en entornos domésticos y conventuales femeninos (Mujica, 2001).

La pieza aquí presentada, de manufactura limeña del siglo XVIII, constituye un ejemplo notable de escultura devocional de pequeño formato. Su estilo contenido, sobrio, expresivo responde a una estética del recogimiento que caracterizó muchas imágenes protectoras del entorno familiar, especialmente en hogares donde la maternidad era vista como un don y una prueba.

El hecho de que esta imagen perteneciera a doña Sofía Belaunde Yrigoyen, matriarca limeña y madre de diez hijos, añade un valor afectivo y testimonial incalculable. En muchas casas limeñas de los siglos XIX y XX, las imágenes de santos protectores ocupaban un lugar central en el altar doméstico, y eran objeto de oraciones cotidianas, promesas y gratitud. No es difícil imaginar a doña Sofía en medio de embarazos, partos y crianza confiando en la intercesión silenciosa de este santo mártir, cuya vida fue una defensa absoluta de la vida.

Esta pieza no solo guarda la memoria de una familia, sino también la de una tradición de fe encarnada en la maternidad, la devoción y el amparo, tan propias del universo religioso barroco-popular del Perú.

56. SAN JOSÉ

Código: 2507112
Autor: Anónimo
Escuela: Escuela hispánica. Influencia de los círculos de Roque Balduque, Juan Bautista Vázquez el Viejo y Andrés de Ocampo. Sevilla o taller colonial influido.
Fecha: Ca. 1570–1620
Procedencia: Probable España
Material: Madera tallada y policromada
Dimensiones: 120 cm de alto

Esta antigua escultura de San José representa al patriarca de pie, en actitud contemplativa. Lleva un cuello de lechuguilla o gorguera y una túnica de pliegues verticales, cuyos pliegues y caída recuerdan las soluciones escultóricas sevillanas del segundo Renacimiento. Los ojos, tallados y policromados directamente sobre la madera, denotan una ejecución previa a la generalización del vidrio fundido en el siglo XVII. Su rostro barbado, el tratamiento de la cabellera, la serenidad frontal de la figura y el uso sobrio de la policromía refuerzan su atribución a un entorno de taller refinado y devocional.

Desde el punto de vista estilístico, se perciben afinidades con obras de Juan Bautista Vázquez el Viejo, quien introdujo en Sevilla el clasicismo italiano tardío y fue formador de toda una escuela manierista. Las similitudes se aprecian en el modelado facial, la expresividad comedida y los pliegues rectilíneos de la vestidura. Por otro lado, la sobriedad expresiva recuerda a Roque Balduque, cuyo trabajo inicial flamenco fue adaptado al gusto hispano con figuras devocionales serenas, muy aptas para exportación a América.

Es posible que esta imagen de San José formara parte de un conjunto con la Virgen y el Niño, al estilo de los Nacimientos sevillanos y quiteños que circulaban entre España y América durante el siglo XVII. La gorguera, elemento poco común en figuras masculinas del ciclo de la Natividad, apunta a una intención de dignificación del santo, con una iconografía cercana a los modelos cortesanos del barroco temprano.

La pieza es representativa del momento de transición entre el Renacimiento y el primer Barroco sevillano, con influencias formales que llegaron a América a través del comercio artístico promovido por los talleres andaluces. Su conservación, pese al evidente desgaste y pérdida de policromía, permite apreciar la factura original y el valor testimonial de una escultura que dialoga con la historia de las redes atlánticas del arte devocional.

FICHA TECNICA EXTENDIDA

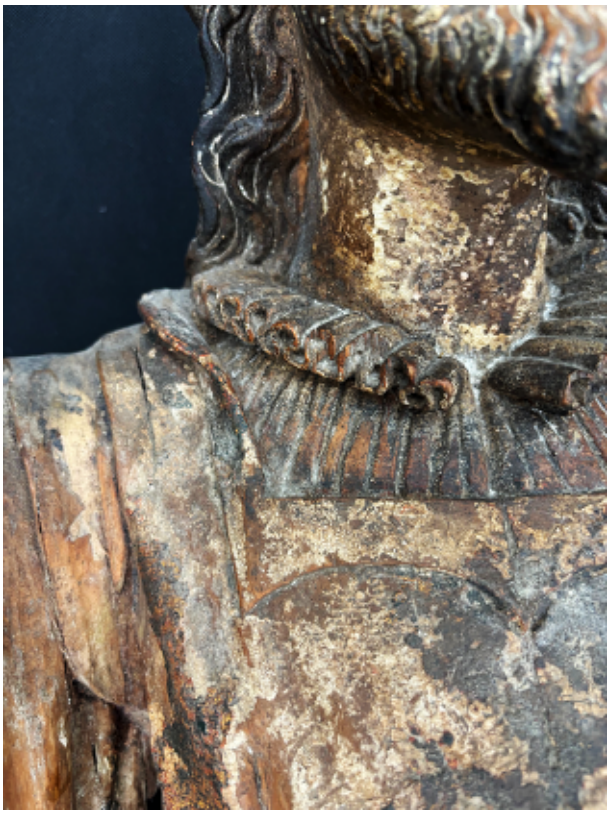
Obra principal: SAN JOSÉ
Código: 2507101
Autor: Anónimo
Escuela: Escuela hispánica. Influencia de los círculos de Roque Balduque, Juan Bautista Vázquez el Viejo y Andrés de Ocampo. Sevilla o taller colonial influido.
Fecha estimada: Ca. 1570–1620
Procedencia: Probable España
Material: Madera tallada y policromada
Técnica: Talla directa en madera ensamblada, con policromía aplicada mediante temple al huevo o cola animal. Ojos tallados y pintados. Sin estofado. Vestidura con pliegues rectilíneos, cuello tallado tipo gorguera.
Dimensiones: 120 cm de alto

Estado de conservación: Escultura estructuralmente estable, aunque con evidentes signos de desgaste superficial. Policromía notablemente perdida en rostro, cabellera, manos y parte baja del ropaje. Ambos brazos presentan mutilación antigua desde el codo, posiblemente con faltante de atributos (vara, Niño). No se observan repintes recientes ni alteraciones modernas. No conserva base ni peana original. La madera muestra fisuras por contracción, compatibles con la edad estimada de la pieza.

Observaciones estilísticas: La obra presenta canon vertical, proporciones armoniosas, pliegues amplios de raíz renacentista y una expresividad contenida. El rostro muestra serena melancolía, con barba corta y simetría axial. El tratamiento del cabello en bandas onduladas recuerda el lenguaje de Balduque. La gorguera tallada en el cuello, poco frecuente en figuras masculinas de culto, refuerza una lectura cortesana de la figura.

Hipótesis funcional: Figura procesional o de retablo. Posible origen en conjunto de Sagrada Familia. Uso devocional documentado por el desgaste. Escultura posiblemente pensada para un retablo de oratorio familiar o convento menor.

Contexto histórico y atribución: Obra atribuible al entorno sevillano o a taller americano muy temprano que haya recibido modelos formales importados desde España. La ausencia de teatralidad, el uso de ojos pintados y la gorguera indican una fecha previa al barroco pleno. Su calidad formal sugiere un escultor formado en el clasicismo manierista, posiblemente activo en la segunda mitad del siglo XVI o inicios del XVII.



CAPÍTULO III

LA PINTURA PERUANA

CAPÍTULO III.
LA PINTURA PERUANA

La historia de la pintura en el Perú es, ante todo, la historia de múltiples miradas: la indígena, la europea, la mestiza. Antes de la llegada de los españoles, las culturas prehispánicas ya habían desarrollado sofisticadas formas de expresión visual, plasmadas en cerámicas, textiles, murales y quipus visuales, donde los colores, los símbolos y los patrones respondían a un sistema cosmogónico propio. Estas formas no eran "pintura" en el sentido occidental del término, pero sí constituían lenguajes visuales de profunda carga ritual, política y comunitaria.

Con la llegada europea y la instauración del Virreinato del Perú en el siglo XVI, se desarrolló un nuevo sistema visual basado en la pintura religiosa occidental, traída por frailes, maestros pintores y modelos importados desde Europa —especialmente de España, Flandes e Italia—. Este nuevo lenguaje artístico no eliminó las formas autóctonas, sino que dio paso a un intenso proceso de transculturación, en el que lo europeo se reinterpretó desde las manos indígenas, generando una pintura híbrida, compleja y profundamente peruana.

Durante los siglos XVII y XVIII, la pintura virreinal alcanzó un altísimo grado de desarrollo y originalidad. A partir de talleres como los de Cusco, Lima, Ayacucho o Arequipa, surgieron escuelas locales que adaptaron la iconografía cristiana a una sensibilidad mestiza. En este contexto, la pintura funcionó no solo como catequesis visual, de acuerdo con las políticas contrarreformistas de la Iglesia, sino también como símbolo de poder, vehículo de identidad local y expresión estética propia del mundo andino-virreinal.

Como señala Ramón Mujica (2013), "la pintura virreinal peruana debe entenderse como el resultado de una larga negociación cultural entre lo doctrinal y la apropiación estética; entre el canon europeo y la creatividad indígena-mestiza, que logró configurar un estilo barroco singularmente americano" (p. 112).

La pintura del periodo virreinal se estructuró principalmente en torno a tres grandes ejes temáticos: la vida de Cristo, el culto mariano y la iconografía de los santos, con ciclos como el de la Natividad, la Pasión, las devociones marianas y la exaltación de los santos canonizados. Estas obras poblaban los muros de templos, conventos y oratorios, pero también ingresaron en la vida doméstica, en forma de retablos, cuadros pequeños o series portátiles.

Este capítulo abordará tres núcleos temáticos específicos de la pintura virreinal presentes en la Colección Christiansen Salazar:

1. La pintura sobre la Navidad
2. La pintura sobre la Semana Santa
3. La pintura de los santos

Reconociendo en cada uno de ellos no solo el contenido devocional, sino también su riqueza formal, simbólica e histórica.

Más adelante se presentará también un panorama de la pintura peruana de los siglos XIX y XX, incluyendo obras de renombrados artistas, lo que permitirá observar la evolución del arte pictórico nacional en sus distintos contextos históricos y estilísticos.

1. LA PINTURA VIRREINAL PERUANA: LA ESCUELA CUSQUEÑA, LA QUITEÑA Y LAS INFLUENCIAS EUROPEAS

En la epoca en que se desarrolla la pintura virreinal en el peru estaba de moda un teocentrismo, en el que la pintura tenia como tema central a Dios, la Virgen, los Santos y la salvacion del alma. La pintura virreinal en el Perú constituye una de las expresiones más complejas del arte colonial latinoamericano, caracterizada por un proceso de apropiación, transformación y resignificación de modelos europeos, ejecutado por artistas indígenas y mestizos. Desde el siglo XVII, se consolidaron dos grandes núcleos pictóricos en el ámbito virreinal andino: la Escuela Cusqueña y la influencia de la Escuela Quiteña, ambas alimentadas por matrices visuales europeas (España, Flandes, Italia), pero adaptadas a sensibilidades locales.

La Escuela Cusqueña surge como una manifestación artística autónoma luego del conflicto gremial de 1688, cuando los pintores indígenas se separaron del gremio de pintores españoles. Esta ruptura impulsó el desarrollo de una estética local, rica en ornamentación, dorado y colorido, ajena al naturalismo europeo, pero profundamente significativa para el mundo andino. Como señala Teresa Gisbert (1994), "la pintura cusqueña no pretende la mímesis de la realidad, sino representar lo sagrado como resplandor, lo divino como fulgor" (p. 112).

Entre sus características se destacan el uso extensivo de pan de oro, fondos planos, ausencia de perspectiva lineal, rostros frontales, composiciones simétricas y una marcada gestualidad hierática. Estas obras respondían tanto a la función catequética de la imagen como a la necesidad de representar el poder espiritual y estético del cristianismo.

Artistas como Diego Quispe Tito, considerado uno de los fundadores de la escuela, incorporaron elementos de paisaje andino y arquitectura incaica en escenas bíblicas. Su obra "La Virgen del Rosario con donantes dominicos" (c. 1680) es un ejemplo del sincretismo iconográfico logrado por esta escuela. Asimismo, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, con sus series de la vida de la Virgen, y Antonio Sinchi Roca, activo en el siglo XVIII, consolidaron esta estética cusqueña en templos y conventos del sur andino. Aunque centrada en la Audiencia de Quito, la Escuela Quiteña tuvo una fuerte proyección hacia el sur andino y Lima a través de rutas comerciales, misioneros franciscanos y encargos conventuales. Se caracterizó por un mayor naturalismo, el uso del claroscuro y una carga emocional intensa en la representación de Cristos dolientes y vírgenes afligidas.

Según Wuffarden (2001), "la pintura quiteña influyó particularmente en los círculos franciscanos del Perú, introduciendo un pathos barroco que acentuaba lo emotivo, la lágrima, el gesto desgarrado" (p. 58). La integración entre escultura y pintura fue clave en esta escuela, muchas veces generando piezas escultopictóricas o con aplicaciones tridimensionales sobre el lienzo.

Aunque en menor medida que la cusqueña, la impronta quiteña dejó su huella en algunos talleres arequipeños y ayacuchanos, sobre todo en representaciones de la Pasión y la Piedad, así como en Cristos articulados y Dolorosas de rostro patético.

La pintura virreinal en el Perú se nutrió de grabados europeos —principalmente flamencos y españoles— traídos por comerciantes, religiosos y coleccionistas desde el siglo XVI. Obras de autores como Sadeler, Wierix, Durero, o Rubens circularon como modelos iconográficos, facilitando la difusión de escenas como la Anunciación, la Crucifixión o la Coronación de la Virgen (Bailey, 2010).

Además, Lima y Cusco recibieron obras originales o copias de maestros italianos y españoles, como Murillo o Zurbarán, que sirvieron de inspiración para talleres locales. La pintura virreinal, sin embargo, no fue mera imitación, sino relectura: "las imágenes europeas fueron reinterpretadas a través de una sensibilidad indígena y mestiza que añadió nuevas dimensiones simbólicas y emocionales" (Mujica, 2013, p. 119).

1.1. La pintura sobre la Navidad

La representación de la Navidad en la pintura virreinal peruana se inserta dentro de los ciclos cristológicos que estructuraban la iconografía devocional del periodo. En particular, la escena del Nacimiento del Niño Jesús, junto con la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes Magos, ocupó un lugar privilegiado en la catequesis visual promovida por la Iglesia postridentina. Este tema no solo conmemoraba el misterio de la Encarnación, sino que, además, permitía desplegar una teatralidad visual profundamente barroca y emotiva, ideal para suscitar la piedad popular.

En el ámbito virreinal, la pintura del Nacimiento adquirió rasgos propios que la diferenciaron de sus modelos europeos. Si bien se basaba en grabados flamencos e italianos, como los de Marten de Vos o los hermanos Wierix, los pintores andinos reinterpretaron estos modelos desde su sensibilidad local, incorporando elementos mestizos, paisajes serranos y una atmósfera cercana al mundo indígena. Como indica Gauvin Bailey (2010), "las imágenes de la Natividad en el Nuevo Mundo no solo celebraban el nacimiento del Salvador, sino también la reconciliación de dos mundos: el europeo y el indígena" (p. 95).

En estas pinturas, la Virgen María suele aparecer vestida con ropas rojas y azules de amplios pliegues, mirando con ternura al Niño recostado sobre un manto, una piedra o un pesebre improvisado. San José, con frecuencia desplazado a un segundo plano,

refleja su rol protector pero marginal en la teología católica del siglo XVII. El Niño Jesús, a menudo desnudo, exhibe rasgos andinizados en muchas versiones, en clara evidencia del proceso de mestizaje artístico.

Los pastores —vestidos con trajes rurales— se acercan con ofrendas que evocan el entorno andino: cuyes, cestos con papas, frutos tropicales. En algunos lienzos cusqueños se observan hasta llamas o paisajes serranos, lo cual denota una adaptación cultural deliberada. La escena se sitúa muchas veces en establos andinos o en arquitecturas híbridas que mezclan columnas barrocas con techumbres de paja o adobe.

La Adoración de los Reyes Magos, por su parte, introducía el componente majestuoso y universalista del mensaje cristiano, destacando la diversidad de razas (inclusión del rey negro Baltasar) y el reconocimiento del poder espiritual del Niño por parte de los sabios del mundo. Estas composiciones permitían el lucimiento técnico del pintor: vestimentas bordadas, detalles exóticos, oros aplicados al temple o pan de oro (Wuffarden, 2001).

Las escenas navideñas respondían al ideal contrarreformista del arte como instrumento emocional de fe. La representación del Niño Jesús apelaba a la ternura, a la identificación afectiva, a la compasión maternal. Esto explica la proliferación de imágenes tanto en pintura como en escultura (como los Niños Dios de marfil) en los oratorios domésticos, conventos y capillas rurales. Como indica Mujica (2013), "el Niño Jesús fue una de las imágenes más queridas del barroco andino: encarnación de la ternura divina, pero también símbolo político del nuevo orden espiritual" (p. 132).

Estas pinturas no eran solo adornos, sino vehículos pedagógicos. A través de ellas, los fieles visualizaban escenas bíblicas inaccesibles para una población mayoritariamente analfabeta. Además, eran portadoras de bendición, protección y gracia, por lo cual su circulación y reproducción fue intensa y popular.

La Escuela Cusqueña dio ejemplos notables de este tipo iconográfico. Se conservan múltiples versiones de la Natividad y la Adoración de los Magos con uso intensivo de pan de oro, fondos floridos y rostros hieráticos. Las composiciones son simétricas, con gran centralidad del Niño y una atmósfera celestial acentuada por coros de ángeles, estrellas rutilantes y rayos dorados.

En la Escuela Limeña, en cambio, se optó por un mayor naturalismo, especialmente en obras de influencia sevillana o napolitana, donde los afectos están más marcados en los gestos y la iluminación es más teatral. La pintura navideña limeña del siglo XVIII revela un interés creciente por lo doméstico y lo íntimo.

57. HUIDA A EGIPTO

Codigo: 2507200
Autor: Anonimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, ca. 1980
Material: Óleo sobre lienzo
Medidas: 0.50 x 0.70 m

Esta pintura representa la escena de la Huida a Egipto, uno de los episodios más significativos de la infancia de Jesús narrado en el Evangelio de Mateo (Mt 2,13-15). En ella, la Sagrada Familia se presenta en movimiento, escapando del peligro ordenado por Herodes. Esta escena adquirió gran relevancia en la iconografía virreinal andina por su carga afectiva y devocional, así como por la revalorización del papel de San José como custodio y padre ejemplar (Mujica Pinilla, 2013).

El lienzo aunque de producción contemporánea, retoma de forma estilizada los recursos visuales de la escuela cusqueña, particularmente el uso de perfiles recortados, dorados ornamentales, y la centralidad de la Virgen como figura compositiva. María, entronizada sobre el asno y vestida con una túnica exuberante de motivos florales dorados, es la figura dominante en la escena, subrayando su papel como madre de Dios y "reina del cielo" según la tradición barroca (Dean, 1996).

San José aparece como figura activa, guiando al burro con firmeza, lo que refleja el cambio iconográfico que se produjo desde el siglo XVII, cuando su imagen pasó de ser secundaria a convertirse en símbolo de paternidad responsable y modelo de virtud doméstica (García Sáiz, 1988). El paisaje de fondo, con árboles frondosos, ríos y montañas, refleja una naturaleza idealizada, expresión del paraíso perdido y de la protección divina sobre la Sagrada Familia durante su huida.

Aunque ejecutada en el siglo XX, la obra recoge fielmente la herencia iconográfica virreinal y revela la persistencia de formas devocionales tradicionales en la pintura arequipeña contemporánea, particularmente en obras destinadas a contextos religiosos o domésticos.

58. NACIMIENTO DE JESÚS

Codigo: 2507201
Autor: Anonimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, año 2000
Material: Óleo sobre lienzo
Medidas: 50 x 50 cm

Esta pintura contemporánea representa la escena del Nacimiento de Jesús, una de las imágenes más universales y cargadas de simbolismo dentro del arte cristiano. Basada en el pasaje del Evangelio de Lucas (Lc 2,7), la escena ha sido históricamente reinterpretada en clave devocional, adaptándose a las sensibilidades culturales de cada época y región.

A pesar de su ejecución moderna, esta obra retoma elementos característicos de la pintura andina virreinal, como la frontalidad de las figuras, la disposición jerárquica y la atmósfera contemplativa. La Virgen María aparece en posición central, en actitud adorante, mientras el Niño Jesús yace envuelto en pañales, resaltado por un foco de luz que sugiere su divinidad. San José se ubica a un costado, observando con recogimiento, siguiendo el modelo iconográfico popularizado desde el siglo XVII (García Sáiz, 1988).

La inclusión de detalles como el buey y el asno, la cabaña con techo de paja, y los pastores al fondo, responde al desarrollo posterior de la iconografía navideña, que se enriqueció a lo largo del Medioevo y el Barroco con elementos tomados de los Evangelios Apócrifos y de la tradición franciscana. En este sentido, como lo explica M. Wuffarden (2011), "el nacimiento no era solo una escena de contemplación, sino un espacio simbólico que comunicaba la humildad de Dios y su cercanía con los más pobres" (p. 84).

El fondo nocturno y la composición circular generan una atmósfera íntima, apropiada para el recogimiento espiritual. Aunque no pertenece al periodo virreinal, la obra demuestra la persistencia de esquemas devocionales tradicionales en la pintura arequipeña contemporánea, así como el peso de la tradición religiosa en el imaginario visual local.

59. ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS

Codigo: 2507202
Autor: Anonimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, 2023
Material: Óleo sobre lienzo
Medidas: 100 x 130 cm

Esta pintura contemporánea retoma con fidelidad compositiva y riqueza cromática uno de los temas más antiguos y difundidos en la historia del arte cristiano: la Adoración de los Reyes Magos. Inspirada en el relato del Evangelio de Mateo (Mt 2,1-12), la escena representa la visita de tres sabios de Oriente que, guiados por la estrella, ofrecen al Niño Jesús sus dones simbólicos: oro, incienso y mirra.

Aunque de autor moderno, el lienzo recupera elementos de la tradición iconográfica virreinal andina: la suntuosidad de los atuendos, los colores intensos, el detallado tratamiento de los rostros y la solemnidad del encuentro. Los Reyes son representados como monarcas de las tres razas entonces conocidas (europea, africana y asiática), lo que remite a una iconografía universalista que simboliza la conversión de los pueblos al cristianismo (Wuffarden, 2011, p. 59).

El Niño Jesús se muestra en el regazo de la Virgen María, ocupando el centro visual de la composición, mientras San José permanece discretamente al fondo. La escena se desarrolla en un entorno arquitectónico abierto, con cielo despejado y palmas que evocan tanto el exotismo oriental como la adaptación geográfica a la sensibilidad americana.

Como señala Ramón Mujica (2013), "la Adoración de los Reyes funcionó no solo como escena navideña, sino como alegoría del poder redentor universal de Cristo y del sometimiento de los reyes paganos ante el Mesías cristiano" (p. 103). En la pintura virreinal y en sus relecturas actuales, esta escena permite articular un mensaje de fe, diversidad y jerarquía simbólica.

El formato vertical del lienzo y su marco dorado con roleos barrocos subrayan la intención devocional de la pieza, concebida para el ámbito doméstico o de capilla, en línea con la tradición de las series navideñas en los hogares católicos limeños.

60. SAGRADA FAMILIA – LA DOBLE TRINIDAD

Codigo: 2507203
Autor: Anonimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Medidas: 80 x 100 cm

Esta pintura limeña del siglo XVIII representa una de las composiciones iconográficas más complejas y teológicamente cargadas del barroco católico: la Doble Trinidad o Trinidad Terrestre y Celestial, una imagen promovida por la Contrarreforma como afirmación del dogma trinitario y exaltación del rol de San José como padre custodio del Redentor.

Inspirada en grabados flamencos atribuidos a Schelte Bolswert, basados a su vez en composiciones de Rubens, esta imagen presenta a la Sagrada Familia como la trinidad humana: la Virgen María, San José y el Niño Jesús. Por encima de ellos aparece la Trinidad divina, con Dios Padre, el Espíritu Santo en forma de paloma, y el Cristo resucitado, conformando un eje teológico y visual que comunica el cielo y la tierra (Stratton, 1995).

En este lienzo, los personajes están jerárquicamente dispuestos en dos niveles. En la base, la Virgen María aparece a la izquierda, con rostro apacible y ropajes claros, en contraste con San José al lado derecho, cuya figura suele representar la protección, humildad y el trabajo doméstico. En el centro, el Niño Jesús conecta ambas dimensiones, actuando como nexo humano-divino. La figura del Dios Padre —en lo alto del lienzo, bendiciendo— corona la composición, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende irradiando luz.

Este tipo de iconografía, relativamente frecuente en el arte virreinal andino, se utilizó para enfatizar la centralidad de la familia en el proyecto espiritual cristiano, y la autoridad de José como padre legal de Jesús (Mujica, 2013). Su presencia fortalecía las políticas visuales contrarreformistas promovidas por el Concilio de Trento, que buscaban reforzar dogmas mediante imágenes claras, emotivas y doctrinalmente ortodoxas (Bailey, 2005).

Estilísticamente, el lienzo conserva rasgos del barroco tardío limeño: fondo neutro con cielo abierto, iluminación frontal, rica ornamentación del marco y énfasis en el tratamiento decorativo de los textiles, especialmente en la túnica de la Virgen, bordada con hilos dorados, en línea con la tradición local que privilegiaba lo ornamental como símbolo de lo sagrado.

61. SAGRADA FAMILIA CON FLORES

Codigo: 2507204
Autor: Anonimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Medidas: 70 x 100 cm

Esta pintura de la Sagrada Familia, atribuible a un taller limeño del siglo XVIII, incorpora una iconografía tradicional de profunda raigambre contrarreformista: la representación doméstica de Jesús, María y José como núcleo familiar ideal, bajo el modelo de virtud cristiana. Sin embargo, destaca por su refinada incorporación de elementos florales, cuya composición y técnica remiten directamente a la influencia de la pintura flamenca del siglo XVII, especialmente a las naturalezas muertas (bodegones de flores) cultivadas en los Países Bajos católicos.

Las flores, ubicadas a la izquierda del lienzo, no son meramente decorativas: poseen un fuerte valor simbólico en la tradición cristiana. La azucena es atributo iconográfico de San José y símbolo de pureza; las rosas aluden al martirio y al amor divino, y otras flores, como los lirios o tulipanes, remiten a virtudes teologales y aspectos marianos (Stratton, 1995). Esta carga simbólica responde al programa visual promovido por la Contrarreforma, que utilizó el lenguaje artístico para educar, conmover e instruir al fiel (Bailey, 2005).

Desde el punto de vista estilístico, el uso de colores vivos, la minuciosidad en los pétalos, el tratamiento lumínico en las flores y la composición en paralelo a la escena principal del Niño Jesús con sus padres, indican un conocimiento indirecto de modelos flamencos, posiblemente a través de grabados o estampas que circulaban ampliamente en los virreinatos hispanoamericanos (Wuffarden, 2011).

Este tipo de pintura revela cómo la escuela limeña supo integrar influencias europeas (flamenca, italiana, española) con una sensibilidad local, utilizando los recursos técnicos de los talleres urbanos para producir piezas devocionales destinadas tanto a espacios eclesiásticos como a altares domésticos.

2. LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN LA PINTURA VIRREINAL PERUANA: ARTE, TEOLOGÍA Y PODER SIMBÓLICO

Durante el periodo virreinal, la imagen de la Virgen María alcanzó una centralidad sin precedentes en la pintura producida en los territorios virreinal. Más allá de su papel teológico como madre de Cristo y figura privilegiada de intercesión, María fue objeto de un culto que permeó todos los ámbitos de la vida colonial: desde las catedrales hasta las viviendas privadas, desde los conventos de clausura hasta los talleres indígenas de pintura. En palabras de Ramón Mujica, la Virgen fue "el verdadero eje simbólico de la espiritualidad barroca americana", encarnación de pureza, maternidad, protección y mediación.

La pintura mariana en el Perú virreinal bebió en gran parte del modelo iconográfico europeo, especialmente de la tradición española contrarreformista: Inmaculada Concepción, Virgen del Rosario, Virgen del Carmen, Virgen de los Dolores, entre otras. No obstante, a través de un complejo proceso de apropiación, esas imágenes fueron reinterpretadas, adaptadas e incluso reinventadas por los pintores andinos. En este proceso jugaron un rol decisivo los talleres cusqueños, quiteños y limeños, que dotaron a las vírgenes de rasgos autóctonos: rostros ovalados y mestizos, atuendos florales exuberantes, coronas desproporcionadas y fondos estrellados o dorados que remiten al universo simbólico indígena.

Como ha destacado Teresa Gisbert, en el mundo andino la Virgen no fue solo una figura devocional importada, sino una forma de sincretismo cósmico: María asumió atributos de la Pachamama, madre tierra, y de otras deidades protectoras prehispánicas. En este sentido, la pintura virreinal no solo evangelizaba: también negociaba identidades y resignificaba imaginarios.

Las imágenes marianas más difundidas fueron aquellas que reforzaban el modelo de la Virgen como reina y madre. La Inmaculada Concepción prototipo de pureza y dogma muy difundido desde el siglo XVII fue representada con luna bajo los pies, corona de estrellas y manto azul, rodeada por símbolos litanicos: espejos, torres, palmas, lirios. La Virgen del Rosario, estrechamente ligada a la orden dominica, fue quizás la más reproducida, especialmente en talleres limeños y arequipeños. Las vírgenes dolorosas y de la Soledad también fueron comunes, acentuando el pathos religioso del barroco tardío.

Las pinturas marianas también articularon el espacio doméstico y la espiritualidad cotidiana. Tener un cuadro de la Virgen en casa no era solo un acto devocional: era una forma de afirmar el linaje, el orden moral, la protección espiritual y, en muchos casos, la identidad criolla. A menudo, estas pinturas pasaban de generación en generación como parte de la herencia femenina.

Incluso tras la independencia, la imagen de la Virgen continuó ocupando un lugar central en el imaginario artístico y devocional peruano. Pintores del siglo XIX y XX

como Ignacio Merino o Francisco Laso reinterpretaron a María desde nuevos códigos estéticos, pero sin despojarla de su carga simbólica. Hoy, muchas de esas obras sobreviven en colecciones particulares, iglesias y museos, testimonio de una religiosidad barroca que, lejos de desaparecer, ha sabido transformarse y resistir.

62. VIRGEN DEL CARMEN

Código: 2507250
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: Ovalado, 40 x 60 cm

La obra representa a la Virgen del Carmen con el Niño Jesús, en un formato ovalado que remite al uso doméstico o conventual. La figura de la Virgen se muestra majestuosa pero serena, con un rostro finamente delineado y expresión contemplativa. El Niño Jesús, activo y bendiciente, sostiene el escapulario, símbolo de la protección mariana. Se destaca la calidad pictórica en el tratamiento de las flores que rodean la composición y, sobre todo, en la representación de un velo traslúcido que cae delicadamente sobre el rostro de la Virgen, revelando la maestría del artista en el manejo del claroscuro y de las transparencias.

La Virgen del Carmen fue una de las advocaciones más veneradas en el virreinato peruano, con una fuerte implantación tanto en espacios urbanos como rurales. Su iconografía, asociada al escapulario como signo de salvación y amparo maternal, fue ampliamente difundida mediante pintura, escultura y estampa. En esta pieza, atribuida a la escuela cusqueña del siglo XVIII pero hallada en Lima, se combinan recursos estéticos propios del barroco andino con una sensibilidad intimista que sugiere su uso en oratorios privados.

La pintura revela influencias europeas en la delicadeza del trazo y la composición simétrica, pero también rasgos locales en la exuberancia decorativa y la intensidad expresiva. Como explica Ramón Mujica, las representaciones de la Virgen del Carmen en el mundo andino funcionaban como imágenes de intercesión y consuelo, especialmente ligadas al purgatorio y al tránsito de las almas (Mujica, 1992).

La calidad técnica del óleo, evidenciada en la representación del velo traslúcido, solución compleja que implica una superposición de veladuras y en el tratamiento minucioso de las flores, muestra el dominio del artista anónimo en recursos pictóricos que evocan tanto la tradición flamenca como los talleres cusqueños que cultivaron un estilo híbrido y refinado (Gisbert, 1980; Wuffarden, 2007).

Este tipo de obras, de mediano formato y con forma oval, eran habituales en la ornamentación de celdas monásticas, altares secundarios o espacios domésticos devotos. Su función iba más allá del deleite visual: eran instrumentos de contemplación afectiva, parte esencial de la religiosidad cotidiana en el siglo XVIII.

63. NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

Código: 2507251
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XVII
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 85 x 120 cm

Esta pintura representa a Nuestra Señora de los Remedios, una de las advocaciones marianas más difundidas en el ámbito virreinal hispanoamericano. Ataviada con un amplio manto decorado con motivos florales dorados, con dos angeles que la coronan, en algunos casos pintada con el Niño Jesús en brazos, la Virgen se muestra como figura de intercesión, protección y consuelo ante las pestes, terremotos y conflictos sociales. Su representación en esta obra responde a un lenguaje iconográfico popularizado por la tradición española, adaptado con sensibilidad local por artistas del entorno cusqueño, como se advierte en la profusa ornamentación y el tratamiento minucioso del estofado y las flores.

La devoción a Nuestra Señora de los Remedios tuvo un fuerte arraigo en el virreinato del Perú desde el siglo XVI, particularmente tras la llegada de la imagen venerada en la capilla del Hospital de San Andrés en Lima. Su culto se expandió como advocación protectora frente a las calamidades, lo cual explica su frecuente representación en los talleres andinos a lo largo del siglo XVIII (De Mesa & Gisbert, 1982).

Esta pintura presenta una composición simétrica y frontal, con una marcada rigidez hierática, que responde a los modelos tipificados del barroco tardío cusqueño. La figura central, estilizada, se enmarca por una mandorla de rayos dorados, sobre fondo oscuro, lo cual enfatiza su dimensión celestial. Los rostros alargados, los ojos almendrados y la sobriedad de las facciones revelan la impronta estética de la Escuela Cusqueña en su etapa de mayor serialización devocional (Wuffarden, 2004).

El tratamiento decorativo del manto, cubierto con motivos florales y dorado en estofado, responde a una técnica tradicionalmente empleada en la pintura colonial andina para resaltar la riqueza simbólica de la Virgen como "Reina del Cielo". Asimismo, los colores vivos y los elementos vegetales recuerdan el sincretismo con las tradiciones indígenas, en las que lo ornamental no es sólo decorativo, sino portador de significados sagrados (Moreno, 2005).

A pesar de su factura anónima, la pintura revela una mano entrenada en los códigos formales del barroco andino, destacando por su equilibrio compositivo y su fidelidad a un modelo devocional profundamente arraigado en la religiosidad limeña.

64. NUESTRA SEÑORA CON EL NIÑO DORMIDO

Código: 2507252
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XIX
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 34 x 45 cm

Esta delicada pintura presenta a la Virgen María sosteniendo amorosamente al Niño Jesús, dormido sobre su regazo. La composición de formato vertical, enmarcada por un elaborado marco dorado de estilo neobarroco, se caracteriza por el refinamiento de las formas, el uso de claroscuros suaves y una estética intimista. La influencia del modelo italiano de la Virgen de la Ternura, así como de la pintura religiosa francesa del siglo XVIII y XIX, es evidente en la gestualidad contenida y el tratamiento naturalista de los rostros.

En esta obra de pequeño formato, destinada posiblemente al ámbito doméstico o al oratorio privado, se sintetiza una sensibilidad religiosa profundamente íntima. La Virgen aparece con el rostro ligeramente inclinado, en una actitud meditativa y protectora, mientras el Niño reposa dormido en su regazo. Esta imagen transmite un sentimiento de recogimiento, en línea con los modelos iconográficos europeos importados al Perú durante el siglo XIX.

La pintura manifiesta una clara influencia del arte italiano, particularmente de la tradición mariana de Correggio y Guido Reni, así como de las vírgenes sentimentales difundidas por grabados franceses de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX (Wuffarden, 1999). El uso del claroscuro, la suavidad del modelado y la atmósfera envolvente evocan también la pintura religiosa napolitana, que tuvo impacto a través de colecciones virreinales y de grabados devocionales europeos circulantes en Lima.

El rostro de María, de facciones finas y serenas, revela un ideal femenino decimonónico, muy alejado del canon virreinal andino, lo que refuerza la hipótesis de una producción limeña influida por la estética académica europea. La luz cálida que envuelve a los personajes no busca resaltar la gloria celestial, sino una devoción íntima, afectiva y contemplativa, típica de la religiosidad mariana del siglo XIX (Glave, 2005).

Por su estilo, formato y carácter emocional, esta pintura representa una transición entre los modelos barrocos coloniales y los nuevos lenguajes pictóricos románticos y neoclásicos adoptados en Lima a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

65. LA VIRGEN EN ORACIÓN

Código: 2507253
Autor: Samuel Pelaez
Escuela: Académica
Procedencia: Lima, 2023
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 30 cm (diámetro)

Obra contemporánea que representa a la Virgen María en actitud orante, con manos juntas y mirada baja, envuelta en un velo celeste sobre fondo dorado. La composición circular, enmarcada en un marco neobarroco, remite a las imágenes devocionales europeas de tradición renacentista y barroca. El estilo sobrio y académico evidencia una búsqueda por rescatar la espiritualidad clásica dentro de un lenguaje pictórico actual.

Esta obra reinterpreta con fidelidad los modelos clásicos de la pintura devocional mariana, especialmente los difundidos en Europa entre los siglos XVI y XVII. La obra de Samuel Pelaez, realizada en Lima en 2023, da testimonio de la persistencia del arte sacro como canal de contemplación y expresión estética en el siglo XXI, más allá de las modas discursivas del arte contemporáneo.

Las influencias estéticas evocan a pintores como Sassoferrato o Guido Reni, cuyas Vírgenes orantes fueron ampliamente reproducidas en grabados y lienzos durante siglos. Sin embargo, en la obra de Pelaez, este legado se actualiza mediante una paleta limpia, el tratamiento velado del fondo dorado y la depuración emocional del rostro, donde la tristeza y la serenidad conviven en equilibrio (Glave, 2005).

El resultado es una pintura que no pretende innovación formal, sino profundidad simbólica. En un tiempo donde lo visual se caracteriza por lo efímero y lo ruidoso, La Virgen en oración propone lo contrario: una pausa silenciosa, un regreso a la interioridad, una relectura contemporánea de lo eterno.

66. LA VIRGEN CON EL NIÑO PEIDADITO

Código: 2507254
Autor: José Puma
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, 2000
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 15 x 25 cm

Pequeño óleo de formato vertical que representa a la Virgen María sosteniendo tiernamente al Niño Jesús sobre su pecho, con los rostros en contacto. El cuadro, de factura reciente, mantiene los rasgos formales y devocionales propios de la Escuela Cusqueña tradicional, con una fuerte carga emocional y una atmósfera de recogimiento. Destaca el marco tallado artesanalmente con aplicaciones de espejos y pan de oro, que recuerda las técnicas virreinales de ornamentación andina.

La composición responde al modelo barroco de la Virgen de la Ternura, difundido desde el siglo XVII mediante grabados flamencos e italianos, y reinterpretado en los talleres cusqueños con una marcada estilización de los rostros, ojos almendrados, y fondos planos de intensidad cromática (De Mesa & Gisbert, 1982). Aquí, sin embargo, el artista opta por una paleta cálida, sombreada, de claroscuros suaves que intensifican la sensación de intimidad afectiva.

En términos formales, José Puma demuestra conocimiento del lenguaje visual virreinal, su pincel transmite emoción, mesura y respeto por el carácter sagrado de la imagen. Esta pieza pertenece a una corriente de artistas cusqueños y arequipeños contemporáneos que han decidido no romper con la tradición, sino reanimarla desde una práctica viva y artesanal.

67. LA VIRGEN CON EL NIÑO Y EL CHIHUAHUA

Código: 2507255
Autor: José Puma
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, 2005
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 25 x 35 cm

Esta pintura contemporánea retoma, con sensibilidad técnica y simbólica, los elementos tradicionales de la escuela cusqueña, incorporando una iconografía disruptiva y entrañable. La imagen representa a la Virgen María sentada en un paisaje sereno, sosteniendo al Niño Jesús en actitud contemplativa, mientras un pequeño perro chihuahua se posa a sus pies. Este detalle inesperado introduce una lectura doméstica y afectiva de lo sagrado, en diálogo con la iconografía tradicional andina.

El tratamiento del paisaje, la disposición frontal de las figuras, y el uso del color con veladuras finas, evocan las convenciones virreinales del barroco cusqueño. No obstante, el chihuahua, animal contemporáneo y cargado de asociaciones familiares, actúa como punto de entrada emocional al espectador actual, humanizando la escena y resignificando el vínculo madre-hijo desde una clave más íntima.

Más que una licencia decorativa, el pequeño perro funciona como símbolo de fidelidad y ternura, atributos también vinculados a la Virgen. Esta obra, por tanto, se inscribe en la producción andina actual que, como señala Wuffarden (2011), "mantiene la estructura visual del barroco regional, pero introduce elementos de afecto cotidiano que resignifican el sentido de la devoción" (p. 85).

José Puma pertenece a una generación de artistas cusqueños que, sin abandonar la técnica heredada, proponen una religiosidad renovada, viva, próxima al hogar y al corazón del creyente. Esta obra lo demuestra con ironía sutil, ternura y oficio.

67. NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS

Código: 2507256
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Antigua propiedad del pintor Adolfo Winternitz
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 55 × 75 cm

Esta pintura representa a Nuestra Señora de los Desamparados, advocación mariana cuyo culto se originó en Valencia (España) en el siglo XV, y que encontró fuerte arraigo en los territorios del Virreinato del Perú. La imagen central muestra a la Virgen de pie, ricamente ataviada con un manto bordado de motivos florales y dorados, rodeada por una aureola resplandeciente, mientras sostiene al Niño Jesús. A sus lados, flanqueándola en gesto de recogimiento, aparecen dos figuras masculinas: probablemente san Francisco de Asís y san Juan de Dios, patronos de los desvalidos.

La obra manifiesta los rasgos característicos del barroco andino: frontalidad, simetría, ornamento profuso y una fuerte presencia simbólica. El manto de la Virgen, tratado con minucioso esgrafiado dorado, revela la pervivencia del gusto por los textiles lujosos como símbolo de gloria celestial. Las cortinas rojas laterales remiten a la teatralidad barroca, y enmarcan la escena como una epifanía devocional. Esta tipología se vinculaba a funciones protectoras: era frecuente su presencia en hospitales, conventos o casas particulares con oraciones de amparo y consuelo.

La procedencia de la obra, que perteneció al artista austro-peruano Adolfo Winternitz, sugiere una revaloración moderna del arte colonial como testimonio de fe y patrimonio estético. Winternitz, director de la Escuela de Arte de la PUCP y figura clave en el diálogo entre arte contemporáneo y tradición cristiana, supo conservar este tipo de imágenes no solo por su belleza formal, sino también por su profundo contenido espiritual.

69. MATERNIDAD (copia de Madonnina)

Código: 2507257
Autor: Anónimo (firmado "MAX")
Fecha: Último cuarto del siglo XIX
Técnica: Óleo sobre cobre
Soporte y presentación: Miniatura ovalada enmarcada en marfil tallado y taraceado
Dimensiones: Imagen ovalada de aprox. 6 x 8 cm; marco cuadrado de aprox. 15 x 15 cm
Procedencia: Italia
Estado de conservación: Bueno. Óleo bien conservado, leve craquelado superficial; marco íntegro, con decoraciones grabadas al estilo neoclásico tardío

Esta pintura miniatura de fines del siglo XIX representa una delicada reproducción de la icónica obra Madonnina, originalmente presentada por Roberto Ferruzzi en la Bienal de Venecia de 1897 bajo el título Maternità. La pieza es atribuida a un artista anónimo que firma como "MAX", y destaca por el empleo del óleo sobre cobre, técnica refinada que permite un acabado minucioso y luminoso en superficies de pequeño formato. El marco, elaborado en placas de marfil ensambladas y decorado con motivos grabados, lazos vegetales y formas radiadas, añade un carácter ornamental y sagrado, evocando los relicarios o íconos portátiles de devoción doméstica.

La escena muestra a una joven madre con el rostro ligeramente alzado, en actitud de contemplación o plegaria, sosteniendo con ternura al niño dormido. A diferencia de la iconografía tradicional mariana, Ferruzzi no basó su modelo en una virgen religiosa sino en una joven campesina, cuya expresión de cansancio, dulzura y amor maternal trascendió los límites artísticos para insertarse en el imaginario religioso popular. En pocas décadas, la imagen fue reinterpretada como Virgencita o Nuestra Señora de la Ternura, generando múltiples copias y variantes en formato de estampa, medallón o pintura devocional (Piva, 2015).

Esta versión miniaturizada refleja el valor sentimental y espiritual que adquirió la obra en los hogares católicos de Europa e Hispanoamérica. Su carácter portátil y el uso del marfil —material asociado al lujo y lo sagrado— refuerzan la dimensión íntima y afectiva de la pieza. Según Tauzin-Castellanos (2008), la apropiación de modelos europeos en formato reducido formó parte de una práctica extendida de "domesticar lo sublime", adaptando el arte académico a los espacios y rituales del culto privado.

El refinamiento técnico, la carga emocional de la escena y su marco en marfil trabajado hacen de esta miniatura un objeto que trasciende la copia: es una reinterpretación afectiva de la maternidad, revestida de simbolismo religioso y sensibilidad artística.

70. LA VIRGEN DE LA SILLA

Código: 2507258
Autor: Anónimo (firma ilegible; copia de Rafael Sanzio)
Fecha: Italia, siglo XIX
Técnica: Óleo sobre cobre
Soporte y presentación: Miniatura circular enmarcada en placas de marfil tallado y taraceado
Dimensiones: Imagen circular de aprox. 7 cm de diámetro; marco cuadrado de aprox. 15 x 15 cm
Procedencia: Italia
Estado de conservación: Bueno; la pintura conserva viveza cromática; marco de marfil en buen estado, con decoraciones incisas en motivos vegetales y geométricos

Esta refinada pintura miniatura es una copia devocional de La Virgen de la Silla, obra maestra del pintor renacentista Rafael Sanzio (1483–1520), realizada hacia 1513–1514 durante su periodo romano. La pieza original, ejecutada al óleo sobre tabla y de formato tondo (circular), forma parte hoy de la colección permanente de la Galleria Palatina en el Palazzo Pitti de Florencia. Esta versión miniaturizada, probablemente destinada al coleccionismo doméstico del siglo XIX, reproduce fielmente la ternura compositiva y la elegancia cromática del original, utilizando la técnica del óleo sobre cobre y un marco de marfil cuidadosamente trabajado, lo que refuerza su carácter de objeto preciado y simbólico.

La escena representa a la Virgen María sentada, con el Niño Jesús en brazos y san Juan Bautista niño al costado, en una disposición que transmite intimidad, afecto y humanidad. La Virgen, vestida con túnica carmesí y manto azul oscuro, envuelve amorosamente al Niño, mientras Juan los observa con mirada devota. La curva del brazo de la madre y la forma circular del cuadro generan una composición envolvente, que acentúa el vínculo emocional entre las figuras. El montante del respaldo de la silla, visible a la izquierda, ha dado nombre a la obra y es interpretado como una alusión al mobiliario papal, lo cual apoya la hipótesis de que la obra fue encargada por el papa León X (Freedberg, 1993).

Durante el siglo XIX, esta pintura fue ampliamente reproducida en diversos formatos, grabados, medallones, porcelana, esmalte, y miniaturas como esta, y adquirió popularidad como regalo de bodas en Italia y Francia, con el deseo de transmitir protección y buena fortuna a los recién casados (Piva, 2015). Este uso doméstico y simbólico dio nueva vida a la imagen renacentista, que pasó de las salas palaciegas a los hogares devotos, democratizando el acceso a un modelo artístico de elevada carga espiritual.

La copia aquí presentada, montada en marfil grabado con motivos de lazos y guirnaldas, responde a ese espíritu decimonónico de fusión entre arte, religiosidad y ornamentación. La elección del cobre como soporte permite una pincelada fina y precisa, mientras que el formato miniaturizado refuerza el carácter íntimo y portador de afecto del objeto. Como afirma Tauzin-Castellanos (2008), este tipo de piezas forman parte del fenómeno del "arte devocional portátil", propio de la burguesía católica europea de la segunda mitad del siglo XIX.

71. VIRGEN INSPIRADA EN LA DE SASSOFERRATO

Código: 2507259
Autor: Anónimo
Fecha: Lima, siglo XIX
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 15x 20 cm (formato ovalado)
Procedencia: Perú
Estado de conservación: Bueno; limpieza reciente y estabilidad cromática aceptable; marco decorativo contemporáneo

La presente obra, atribuida a un pintor anónimo activo en Lima durante el siglo XIX, es una fiel copia de una de las muchas versiones de la Virgen con el Niño realizadas por Giovanni Battista Salvi, más conocido como Il Sassoferrato. Este artista italiano, activo en el pleno barroco, desarrolló un estilo profundamente contemplativo y devocional, caracterizado por composiciones limpias, figuras idealizadas y una ejecución pulida, muy apreciada por la Iglesia posridentina y las órdenes religiosas.

Sassoferrato no aspiró a innovar en lo formal, sino a consolidar una imagen reconocible y espiritual de la Virgen María, que sirviera a la devoción personal más que al espectáculo barroco. En esta copia limeña, la Virgen aparece con el rostro inclinado hacia el Niño dormido, a quien sostiene con ternura contra su pecho. La delicadeza en el trazo del rostro mariano, la envoltura de los mantos —azul profundo y rojo—, y el fondo oscuro estrellado remiten a un universo íntimo y celestial. El formato ovalado refuerza la contención visual de la escena, favoreciendo su uso como imagen doméstica y meditación piadosa.

Este tipo de reproducciones era común en los círculos religiosos y domésticos de Lima durante el siglo XIX, cuando la burguesía criolla importaba grabados y estampas de Sassoferrato desde Europa, para luego ser reinterpretadas localmente en óleo por artistas anónimos formados en talleres eclesiásticos o particulares. Como señala Tauzin-Castellanos (2008), estas obras no eran simples copias, sino resignificaciones afectivas, adaptadas al gusto, los recursos y las necesidades devocionales de su tiempo. Il Sassoferrato desarrolló a lo largo de su vida más de un centenar de imágenes de la Virgen María, reutilizando el mismo tipo facial de forma reiterada, lo que convirtió su imagen en un "modelo de belleza mariana canónica" que traspasó los siglos. La copia limeña mantiene esa fijeza idealizada y la acentúa a través del gesto amoroso y la serenidad de la escena, lo cual explica su popularidad en el mundo católico decimonónico, donde se difundió en formato de cuadro, estampa y miniatura (Freedberg, 1993).

Esta obra forma parte del conjunto de pinturas devocionales de la Colección Christiansen-Salazar, testimoniando el arraigo de modelos marianos europeos en el arte peruano republicano, y su resignificación dentro de un contexto cultural profundamente marcado por la religiosidad afectiva y doméstica.

72. BENDITERA DE LA VIRGEN DE LA TERNURA

Código: 2507259
Autor: Anónimo
Fecha: Lima, siglo XIX
Técnica: Óleo sobre soporte metálico (plata repujada y moldeada)
Dimensiones: aprox. 10 x 5 cm
Procedencia: Perú
Estado de conservación: Bueno; pintura en excelente estado; leve oxidación superficial de la plata; estructura completa e íntegra

Esta pieza corresponde a una benditera doméstica, también conocida como aguabenditera o pila benditera, utilizada en contextos religiosos privados durante el siglo XIX. De manufactura limeña y autor anónimo, combina el trabajo en plata repujada con una delicada miniatura al óleo que representa a la Virgen María con el Niño Jesús, en una imagen frontal de fuerte carga devocional y simbólica.

La iconografía muestra a la Virgen sosteniendo con ternura al Niño, ambos con miradas dirigidas al espectador. El fondo azul oscuro, decorado con estrellas doradas, remite a la Virgen de la Inmaculada o a modelos de la Virgen de la Ternura heredados del barroco italiano. Este tipo de representaciones fue muy popular en la iconografía doméstica peruana, especialmente en formatos miniaturizados adaptados a la vida cotidiana religiosa.

Las benditeras cumplían una función práctica y espiritual: estaban colocadas generalmente junto a la entrada de los dormitorios o del hogar, permitiendo al fiel santiguarse al levantarse, acostarse o salir de casa, como parte de un rito diario de protección y consagración. Como señala Tauzin-Castellanos (2008), estos objetos formaban parte de una "espiritualidad doméstica materializada", en la que lo sagrado se integraba en los gestos rutinarios del creyente.

La estructura de esta benditera —una especie de retablo portátil con una cavidad inferior para contener el agua bendita— está elaborada en plata repujada y moldeada, con detalles ornamentales florales y una cruz en la parte superior. El empleo de plata no solo refuerza su valor simbólico y estético, sino que la vincula con las tradiciones artesanales de Lima, ciudad que desde el periodo virreinal cultivó una importante escuela de platería religiosa.

Este tipo de objetos devocionales no eran meras utilidades, sino expresiones materiales de fe, identidad y estatus. La inclusión de una imagen pintada al óleo —en lugar de una simple estampa— sugiere un encargo personalizado o una producción artesanal de mayor calidad, destinada a familias que valoraban la integración de arte, devoción y tradición en el ámbito del hogar.

73. BENDITERA CON LA VIRGEN DOLOROSA

Código: 2507260
Autor: Anónimo
Fecha: Italia, siglo XIX
Técnica: Esmalte pintado sobre metal, con soporte de plata repujada y pileta en vidrio opalino decorado a mano
Dimensiones: Aprox. 22 × 10 cm
Procedencia: Italia

Estado de conservación: Excelente; pintura de esmalte intacta, montura de plata en perfecto estado, vidrio opalino sin fisuras ni pérdida de pigmento
Reproducción miniaturizada de la Virgen Dolorosa según modelo de Carlo Dolci (1616–1686), maestro florentino del barroco espiritual.

Esta delicada benditera de formato vertical integra tres materiales nobles, plata repujada, esmalte pintado y vidrio opalino decorado, para componer un objeto devocional de gran refinamiento técnico y profundo contenido emocional. La imagen central representa a la Virgen Dolorosa, de manos juntas y rostro inclinado en gesto de recogimiento, inspirada directamente en los modelos pictóricos del maestro barroco florentino Carlo Dolci (1616–1686), conocido por su estilo minucioso, espiritualizado y profundamente expresivo.

El retrato de la Virgen, ejecutado en esmalte sobre soporte metálico, es una copia fiel de las versiones de medio cuerpo realizadas por Dolci hacia 1650, cuando desarrolló un conjunto de representaciones marianas pensadas para la contemplación privada y la devoción silenciosa. En ellas, la Virgen no es la Reina del Cielo ni la figura gloriosa del dogma, sino una mujer atravesada por el dolor interior, recogida en sí misma, profundamente humana. El fondo oscuro y la iluminación envolvente contribuyen a dramatizar su expresión, resaltando el rostro idealizado y la túnica azul, cuya pigmentación original en los cuadros de Dolci contenía lapislázuli de alta pureza, símbolo de nobleza y virtud mariana (Freedberg, 1993).

La elección de la técnica del esmalte, tan duradera como luminosa, sugiere la intención de preservar la imagen con gran fidelidad al original pictórico. Esta técnica fue empleada en el siglo XIX para producir miniaturas portátiles o piezas de culto doméstico, frecuentemente montadas sobre metales preciosos. La estructura de plata repujada con motivos de hojas y roleos, así como la pileta inferior en vidrio opalino, remiten a la función original del objeto: permitir al devoto santiguarse con agua bendita al entrar o salir de su habitación, integrando lo sagrado a la vida diaria.

La popularidad de las Vírgenes Dolorosas de Dolci en el siglo XIX fue notable, especialmente en Italia, Francia y España, donde estas imágenes circularon ampliamente en grabados, porcelanas y esmaltes. La pieza aquí presentada se inscribe dentro de esa tradición de reproducción devocional refinada, que buscaba no solo preservar la imagen mariana, sino también dotarla de un valor estético y material acorde al culto íntimo de la alta burguesía católica (Tauzin-Castellanos, 2008).

74. NUESTRA SEÑORA DE PASABIENSE

Código: 2507261
Autor: Anónimo
Fecha: Italia, siglo XIX
Técnica: Esmalte pintado sobre metal, montado en estructura de plata repujada y calada
Dimensiones: Aprox. 28 × 12 cm
Procedencia: Italia
Estado de conservación: Excelente; pintura esmaltada sin deterioros visibles, soporte metálico intacto, sistema de cierre funcional

La pieza titulada Nuestra Señora de Pasabiense es una obra de arte devocional de formato miniatura realizada en Italia durante el siglo XIX. Se trata de una pintura esmaltada sobre metal, montada dentro de un delicado retablo en plata repujada y calada, de inspiración neogótica, con puertas batientes y remate en pináculos. El formato y los materiales indican que se trata de un objeto de devoción privada, posiblemente utilizado en altares domésticos o como relicario portátil.

La imagen representa a la Virgen María en actitud orante, bajo el modelo iconográfico de la Virgen de Pasabiense, devoción de origen centroeuropeo que se difundió en Italia y España a través de grabados y copias en miniatura durante el siglo XVIII y XIX. La ejecución en esmalte —técnica que consiste en aplicar polvos vitrificables de pigmento sobre metal, luego cocidos a alta temperatura— permite una terminación brillante, duradera y de gran precisión en los detalles.

La pintura en miniatura sobre esmalte fue una técnica muy valorada en Europa desde el siglo XVI. Se originó como evolución de las iluminaciones medievales, y alcanzó su auge entre las élites cortesanas de Francia e Inglaterra en los siglos XVII y XVIII. Con el surgimiento del daguerrotipo y la fotografía a mediados del siglo XIX, su uso en retratos disminuyó, pero se mantuvo vigente en objetos religiosos y decorativos (Pointon, 2001).

Este ejemplar representa claramente esa transición: la imagen sagrada miniaturizada no responde ya a un retrato personal, sino a una forma de afirmación visual de la fe en espacios íntimos. El uso de plata repujada para el retablo no solo eleva el valor material del objeto, sino que lo vincula al lenguaje litúrgico y la tradición orfebre religiosa. La estructura recuerda los pequeños trípticos góticos o relicarios devocionales, con decoración vegetal estilizada, remates apuntados y una composición simétrica que enmarca la figura central.

Esta benditera-altar portátil no solo es una muestra de la habilidad técnica de los talleres italianos decimonónicos, sino también testimonio del modo en que la devoción mariana se materializó en objetos de uso cotidiano, fusionando arte, espiritualidad y pertenencia cultural.

75. DIJE DE COLLAR MADONA LIPPI

Código: 2507262
Autor: Anónimo
Fecha: Italia, siglo XIX
Técnica: Esmalte pintado sobre metal, montado en estructura de plata repujada y calada
Dimensiones: Aprox. 3 × 4 cm (sin incluir colgante ni cadena)
Procedencia: Italia
Estado de conservación: Excelente; esmalte sin pérdidas, montura de plata íntegra, perla decorativa inferior conservada

Este delicado dije de collar del siglo XIX contiene una miniatura esmaltada inspirada en una de las obras más célebres del primer Renacimiento florentino: La Virgen con el Niño y dos ángeles, pintada hacia 1465 por Fra Filippo Lippi (1406–1469), monje carmelita y maestro de Botticelli. El fragmento reproducido en el dije la Virgen María en perfil, con manos unidas y rostro recogido fue uno de los detalles más difundidos del arte quattrocentista italiano, por su dulzura idealizada y su carácter contemplativo.

La pintura esmaltada está ejecutada sobre metal, con una paleta dominada por azules y dorados. El rostro de la Virgen aparece sereno y espiritualizado, con un peinado elaborado cubierto por velo y adorno de perlas, elementos típicos del ideal femenino florentino del siglo XV. La técnica del esmalte permite reproducir el brillo de las telas, la delicadeza de los contornos y la luminosidad del rostro en una escala reducida, sin perder la profundidad expresiva original.

El montaje de la miniatura en un marco de plata repujada y calada, una filigrana, acompañado de un colgante en forma de lágrima y una cadena con cuentas, refuerza su función como objeto de joyería devocional. Esta combinación de arte, adorno y espiritualidad fue característica del siglo XIX, cuando el gusto historicista impulsó la reproducción de imágenes renacentistas en colgantes, relicarios y camafeos destinados tanto al culto como al ornamento personal (Pointon, 1999).

La elección de la imagen de la Virgen de Lippi no es casual: representa el ideal de maternidad y belleza espiritual que se impuso como modelo visual durante el Renacimiento y que, siglos después, fue reinterpretado en el marco de una religiosidad íntima y afectiva, especialmente entre mujeres devotas. Esta pieza, por tanto, no solo remite al Quattrocento italiano, sino que refleja la pervivencia de su estética en los repertorios ornamentales del siglo XIX europeo.

76. VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES

Código: 2507358
Autor: Anónimo
Taller / Escuela: Cusqueña
Cronología: Siglo XX
Material: Óleo sobre lienzo
Técnica: Pintura al óleo, aplicación de pan de oro en estofado
Dimensiones: 0.70X 0.80 M
Procedencia: Arequipa, Perú
Estado de conservación: Bueno. Presenta craquelado superficial, desgaste mínimo en bordes y alteración cromática por oxidación del barniz.

La pintura representa a la Virgen María entronizada con el Niño Jesús, rodeada de ángeles que sostienen la corona de la Virgen, siguiendo la iconografía de la Virgen de Belén o Virgen de la Leche, frecuente en la pintura cusqueña del siglo XVIII. El uso de ornamentación dorada en estofado sobre los mantos y la profusión de ángeles cabezones en las nubes responden al gusto barroco andino, en el que la devoción popular se unía con la ostentación ornamental.

La composición enfatiza el carácter celestial y majestuoso de la Virgen, reforzado por la corona real sostenida por ángeles y el resplandor dorado que rodea su cabeza. Los recursos cromáticos —particularmente el contraste entre el manto azul oscuro y el rojo carmín con aplicaciones doradas— revelan un lenguaje visual propio de la escuela cusqueña, caracterizado por la búsqueda de suntuosidad y el distanciamiento de los modelos europeos.

Obras de este tipo reflejan no solo la religiosidad barroca de los Andes, sino también la apropiación simbólica local, donde María se convierte en madre protectora y reina celestial, muy cercana a la sensibilidad devocional del pueblo andino.

3. LA PINTURA SOBRE LA SEMANA SANTA

La representación de la Pasión de Cristo, el ciclo que abarca desde la entrada en Jerusalén hasta la Crucifixión y Resurrección, constituyó uno de los núcleos más poderosos y difundidos de la pintura virreinal. Esta iconografía, rica en pathos y dramatismo, permitió al arte colonial plasmar los misterios centrales de la redención cristiana, apelando a la compasión y al sufrimiento del Salvador.

En el Perú virreinal, la pintura de la Semana Santa no solo fue un instrumento de catequesis doctrinal, sino también un medio privilegiado de expresión afectiva, teatral y barroca. Como señala Ramón Mujica (2013), "la Pasión fue pensada no solo para ser vista, sino para ser vivida con el corazón: se trataba de conmover, de hacer llorar, de evangelizar mediante las lágrimas" (p. 156).

Cada una de estas escenas es tratada con un lenguaje emocional intenso, centrado en el sufrimiento físico de Cristo, pero también en la piedad de sus seguidores. Las lágrimas, los estigmas, la sangre brotando del costado y la mirada hacia el cielo, son constantes en estas obras.

En la Escuela Cusqueña, el tratamiento de estas escenas suele ser frontal, con figuras hieráticas y una composición simétrica. El uso de pan de oro resalta los halos y elementos celestiales, mientras los fondos oscuros intensifican el dramatismo. Los rostros expresan un sufrimiento contenido, a veces más simbólico que fisiológico.

En contraste, la Escuela Limeña, influida por modelos sevillanos y napolitanos (Zurbarán, Ribera), desarrolla un lenguaje más naturalista: figuras humanas dolientes, escorzos dinámicos, expresiones angustiadas, iluminación dirigida que dramatiza la escena (tenebrismo), y una marcada teatralidad emocional. El pintor limeño Cristóbal Lozano (s. XVIII) es un buen ejemplo de esta vertiente emocional.

Como afirma Luis Eduardo Wuffarden (2001), "el arte pasionista virreinal se ubicó en el centro de una estrategia visual de dolor redentor, que apelaba tanto al ojo como al alma del espectador" (p. 89). En efecto, estas pinturas eran verdaderas herramientas espirituales que funcionaban como espejos para la meditación interior, especialmente durante la Cuaresma y la Semana Santa, cuando eran exhibidas en templos y procesiones.

Las pinturas de la Pasión no eran solo objetos litúrgicos. También participaban de las prácticas populares, como los viacrucis, las procesiones, o las representaciones teatrales sacras. Algunas se agrupaban en ciclos narrativos de varias piezas —como en las series del Calvario de los conventos—, mientras otras se integraban a retablos, capillas o oratorios privados.

Además, se desarrollaron iconografías locales como el Señor de la Caña, el Cristo de los Temblores (Cusco) o el Cristo Moreno de Pachacamilla (Señor de los Milagros), que fusionaban el modelo europeo con el imaginario andino, expresando un Cristo

sufriente pero cercano, protector del pueblo frente a pestes, temblores o injusticias. En ellos, lo devocional se entrelaza con lo identitario y lo político.

La pintura de Semana Santa en el Perú virreinal revela una profunda apropiación del sufrimiento redentor como vía de fe. Mediante el uso de modelos europeos adaptados al gusto y sensibilidad local, los talleres peruanos lograron producir un corpus iconográfico intenso, barroco y teológicamente sofisticado. Esta pintura no solo enseñaba doctrina: conmovía, transformaba y reafirmaba una religiosidad mestiza profundamente arraigada en el alma andina.

77. SEÑOR DE LA CAÑA

Código: 2507300
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima, siglo XIX
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 x 100 cm

Esta pintura cusqueña del siglo XIX representa la escena del Ecce Homo, centrada en la figura de Cristo flagelado y humillado, coronado de espinas y con una caña en lugar de cetro, símbolo de su reinado parodiado. La escena evoca el momento en que Pilatos lo presenta al pueblo con las palabras: "Ecce Homo" ("He aquí al Hombre"), esperando compasión, pero obteniendo escarnio. El elemento de la caña, en lugar de un cetro, enfatiza la ironía de su "realeza" ante los ojos de sus acusadores y resalta la dimensión espiritual del sufrimiento redentor.

La pintura combina elementos de la tradición barroca virreinal, en particular de la escuela cusqueña, con una sensibilidad decimonónica marcada por la religiosidad popular. La representación de Cristo con el torso desnudo, la expresión dolorida y el fondo oscuro refuerzan el dramatismo emocional y el pathos del momento, apelando a la empatía del fiel.

La pieza perteneció a Don Manuel Yrigoyen Arias (1829–1912), destacado abogado y político peruano, lo que sugiere un valor tanto devocional como patrimonial. Como señala Bailey (2005), en el arte colonial y postcolonial andino "la imagen de Cristo sufriente no es solo un modelo de piedad, sino también un espejo moral y un símbolo de resistencia espiritual" (p. 141).

El título Señor de la Caña es común en la religiosidad andina, donde se asocia esta figura de Cristo con advocaciones locales, muchas veces vinculadas a festividades, procesiones y milagros populares. Este tipo de representación, por tanto, no es solo una imagen devocional, sino un nodo simbólico que entrelaza fe, identidad y pertenencia comunitaria.

78. CRISTO

Código: 2507301
Autor: José Puma
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, 2000
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 15 × 20 cm

Obra devocional contemporánea que retrata a Cristo con mirada baja y expresión recogida, evocando la tradición académica y la serenidad espiritual de los retratos sacros decimonónicos. El uso del claroscuro y la factura suave del rostro remiten a modelos europeos, reinterpretados desde una sensibilidad andina moderna. El marco dorado ornamentado refuerza su carácter sacro y doméstico.

En el contexto arequipeño, constituye un ejemplo contemporáneo de continuidad devocional en la plástica andina. A pesar de su fecha reciente, la obra mantiene una fidelidad estilística a modelos clásicos del retrato sacro europeo, especialmente los difundidos en el siglo XIX a través de cromolitografías alemanas e italianas, que ingresaron al Perú con fuerza en las parroquias, talleres y hogares (Wuffarden, 2004).

La representación de Cristo de perfil, privilegia una iconografía íntima y silenciosa, característica de las imágenes destinadas a la contemplación personal. El trabajo pictórico de Puma revela dominio en la gradación tonal del rostro, el manejo del claroscuro y el realismo suave del cabello, elementos que evocan una espiritualidad contenida y profundamente humana.

El marco dorado de estilo barroco-rococó actúa como mediador visual y simbólico entre la imagen y el espectador, reforzando la sacralidad del retrato y su condición de objeto de veneración doméstica. Esta fusión de recursos formales tradicionales con una sensibilidad contemporánea subraya el carácter híbrido del arte religioso popular del sur andino en la actualidad, donde perviven herencias coloniales, académicas y locales reinterpretadas.

79. DIOS PADRE CON QUERUBINES

Código: 2507302
Autor: Anónima
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 × 50 cm

Representación de Dios Padre bendiciendo desde las alturas, acompañado de tres querubines. El uso del pan de oro en el marco y la técnica del claroscuro remiten al arte devocional de tradición barroca en el sur andino.

La imagen de Dios Padre con querubines constituye un ejemplo destacado de la pervivencia del imaginario barroco en la pintura religiosa cusqueña. Representado con gesto de bendición, larga barba y rostro severo, el Padre Eterno emerge entre nubes y ángeles infantiles, en un formato que recuerda los lienzos virreinales dedicados al Creador, donde la majestad divina se expresa por medio de la frontalidad, la simetría y los símbolos celestiales.

Este tipo de composición se desarrolló con fuerza en el siglo XVII en talleres del Cusco y de Arequipa, influenciado por estampas europeas difundidas a través de grabados flamencos, pero adaptadas por manos indígenas y mestizas que dotaron a las imágenes de una intensa espiritualidad local (Baudouin, 2015). La obra aquí presentada, reproduce esos esquemas visuales: el fondo indefinido, el dramatismo en el gesto y los querubines que sugieren cercanía afectiva con lo divino.

El marco dorado, tallado al estilo barroco con elementos vegetales y pinjantes, refuerza la sacralidad del conjunto, funcionando como límite simbólico entre el espacio terrenal del espectador y la eternidad representada.

80. VIRGEN DOLOROSA DEL CALVARIO

Código: 2507303
Autor: Anónima
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Lima
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 30 × 50 cm

Imagen de la Virgen Dolorosa, las manos entrelazadas y el rostro de profundo recogimiento. La composición enfatiza la expresión del dolor contenido y la devoción mariana del sur andino.

La iconografía de la Virgen Dolorosa del Calvario forma parte de las devociones marianas más difundidas en el mundo católico, especialmente desde la Contrarreforma, y fue ampliamente cultivada en el ámbito virreinal andino. En esta obra anónima, realizada según el estilo de la escuela cusqueña pero procedente de Lima, se aprecia una fuerte carga emocional contenida en el rostro de la Virgen, que medita en silencio el sufrimiento de su Hijo crucificado.

Estas imágenes fueron ampliamente utilizadas tanto en espacios eclesiásticos como en oratorios domésticos, donde cumplían una función de consuelo y empatía espiritual ante la pérdida y el sufrimiento humano. En este caso, el formato mediano, la técnica sobria y el marco dorado sencillo apuntan a una producción pensada para el culto privado, lo que refuerza su valor testimonial dentro de las prácticas devocionales populares.

4. LOS SANTOS EN LA PINTURA VIRREINAL

La pintura de santos ocupó un lugar central en la espiritualidad visual del virreinato peruano. No solo reflejaba el calendario litúrgico y las devociones promovidas por órdenes religiosas, sino que fue una poderosa herramienta de formación moral y afirmación identitaria. La representación de santos canonizados, tanto europeos como americanos, respondió a una doble lógica: exaltar modelos de virtud y reforzar el sistema colonial mediante un panteón católico visualmente omnipresente.

Como señala Teresa Gisbert (1999), "el arte virreinal convirtió a los santos en personajes cotidianos del paisaje urbano y doméstico, testigos y protectores de la vida de los fieles" (p. 102). Estos personajes eran intermediarios visibles entre el cielo y la tierra, y por ello sus retratos no eran meras ilustraciones, sino imágenes cargadas de poder espiritual.

Particular importancia tuvo la pintura de los santos peruanos, especialmente tras las canonizaciones de Santa Rosa (1671) y San Martín (1962, aunque venerado desde el siglo XVII). Estas imágenes funcionaban no solo como objetos devocionales, sino también como íconos de identidad criolla y mestiza. La imagen de San Martín, por ejemplo, vestido con hábito dominico y acompañado de animales, evidenciaba una religiosidad popular profundamente afectiva.

En la Escuela Cusqueña, la representación de santos adquirió una carga decorativa notable: fondos dorados, trajes bordados con metales preciosos, y una estética frontal que dotaba a los santos de majestad sagrada. Muchas veces, los santos eran representados con rasgos locales o incluso mestizos, lo que revela la apropiación andina del imaginario cristiano.

La Escuela Limeña, en cambio, se inclinó hacia un mayor realismo: los santos son retratados como figuras humanas accesibles, con expresiones serenas, detalles anatómicos precisos y ambientaciones sobrias. Artistas como Cristóbal Lozano, Angelino Medoro o el taller de los Nazarenos en el siglo XVIII desarrollaron esta vertiente con influencia sevillana y napolitana.

Como ha afirmado Gauvin Bailey (2010), "la pintura de santos en América Latina cumplió una función social múltiple: era catequesis, era propaganda, pero también era espejo de la sociedad que los veneraba" (p. 153). En efecto, la elección de qué santos pintar, cómo representarlos y dónde colocarlos respondía a intereses devocionales, políticos y culturales muy precisos.

Los santos eran patrones de ciudades, gremios, profesiones y enfermedades. Por eso, su representación respondía a una red de significados sociales: un San Roque se colocaba para proteger de epidemias; un San Miguel para defender de tentaciones; un San José para promover el buen morir. Además, las órdenes religiosas promovían sus propios santos como emblemas institucionales.

También existió una dimensión política: al representar a santos peruanos canonizados,

se reivindicaba la santidad criolla y la inclusión del Perú en el orbe católico universal. Este tipo de imágenes fueron frecuentes en claustros, conventos, capillas laterales y hasta en casas señoriales, donde funcionaban como marcadores de filiación religiosa y social.

La pintura de santos en el Perú virreinal revela la densidad simbólica de la imagen en una sociedad que vivía a través de lo visible. Estas representaciones no eran decorativas, sino funcionales: eran mediaciones entre el mundo terrenal y el espiritual, instrumentos de oración y afirmación social. Al mismo tiempo, constituyen hoy testimonio de una religiosidad barroca mestiza, donde lo europeo y lo indígena se encontraron para dar lugar a un arte verdaderamente americano.

81. SAN JUAN EVANGELISTA AL PIE DE LA CRUZ

Código: 2507304
Autor: Anónima
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 30 × 50 cm

Representación de San Juan Evangelista con el corazón expuesto, en actitud de recogimiento ante el Calvario. Esta obra forma pareja con la imagen de la Virgen Dolorosa (código 2507303), componiendo una escena devocional de la Pasión.

Esta pintura de San Juan Evangelista al pie de la cruz constituye una pieza complementaria a la imagen de la Virgen Dolorosa del Calvario, conformando juntos un díptico clásico de la iconografía pasionista: los dos personajes que, según el Evangelio de Juan (19:25-27), permanecieron al pie de la cruz hasta el final.

El joven apóstol aparece con manto rojo y túnica verde, colores tradicionales en su iconografía, con el corazón ardiente visible sobre el pecho: símbolo de amor y fidelidad. Su mirada al cielo, los pies descalzos y el gesto contenido evocan el dolor reverente y la entrega espiritual. Estos elementos acentúan el vínculo místico que el cristianismo ha proyectado sobre la figura del "discípulo amado", convertido en testigo privilegiado del sacrificio de Cristo y custodio de su Madre.

El conjunto, que seguramente decoró un altar doméstico o lateral, retoma composiciones del barroco virreinal tardío, particularmente de la escuela cusqueña, donde San Juan es retratado con rasgos juveniles, afectividad delicada y expresión serena, en contraposición al dramatismo de la Dolorosa. Este contraste refuerza el equilibrio visual y emocional del binomio devocional, invitando a la contemplación empática del misterio de la Cruz.

SANCTISSIME IOSPHORANO

82. SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Código: 2507350
Autor: José Puma
Escuela: Arequipeña
Procedencia: Arequipa, 2025
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 40 × 60 cm

Esta pintura contemporánea recrea la tradicional iconografía de San José con el Niño Jesús, integrando con fidelidad las convenciones del arte virreinal andino en su composición, colores y marco ornamental. La obra, forma parte de una corriente artística actual que recupera modelos devocionales del barroco americano, fusionando técnica académica con sensibilidad popular.

San José aparece sosteniendo al Niño con ternura, en una escena de intimidad y protección paternal. Ambos personajes están nimbados, con expresiones serenas y una disposición frontal propia de las imágenes de altar. El lirio blanco que sostiene San José remite a su castidad y pureza, atributos iconográficos que se repiten desde la Edad Media hasta la pintura colonial.

Esta obra representa una continuidad entre el arte colonial y la producción artística religiosa contemporánea del sur del Perú, en la que la ciudad de Arequipa mantiene una tradición viva de imaginería y pintura sacra.

83. SAN JUAN EVANGELISTA

Código: 2507351
Autor: José Puma
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, 2022
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 28 × 35 cm

La imagen de San Juan Evangelista ha sido reiteradamente representada en la pintura devocional andina, especialmente en las escenas del Calvario, donde aparece al pie de la cruz junto a la Virgen María. Esta obra, realizada por el pintor José Puma, se inscribe dentro de una corriente de pintura neobarroca andina que retoma formatos, cromatismos y espiritualidad de la escuela cusqueña virreinal, adaptándolos a la sensibilidad del siglo XXI.

San Juan es representado con su tradicional iconografía: rostro joven, cabello ondulado y expresión melancólica, atributos que enfatizan su cercanía afectiva con Cristo. La paleta empleada, de tonos rojos y verdes profundos, así como el uso de oro en los detalles del nimbo, remite a los códigos visuales del barroco andino. La composición frontal, la solemnidad del gesto y la vestimenta rica en pliegues evocan la pintura cusqueña del siglo XVIII.

A través de esta obra, José Puma demuestra no solo dominio técnico, sino también una comprensión profunda del simbolismo cristiano y de las tradiciones artísticas del sur andino.

84. SANTA ROSA DE LIMA Y LA VIRGEN CON EL NIÑO

Código: 2507353
Código: 2507357
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 22 × 31 cm

Esta delicada pintura limeña del siglo XVIII representa una escena de profunda ternura mística: Santa Rosa de Lima recibiendo en brazos al Niño Jesús, sostenido por la Virgen María. El gesto compasivo y maternal de María contrasta con la expresión extática y recogida de la santa limeña, cuyo rostro transmite devoción y entrega total. La aureola bordada que enmarca su cabeza, así como su hábito blanco dominico, la identifican sin ambigüedad.

Esta iconografía, muy difundida en la pintura virreinal peruana, responde a los relatos hagiográficos que describen las visiones místicas de Rosa de Lima (1586–1617), en las que el Niño Jesús se le aparecía con frecuencia. Dichas visiones eran parte de la construcción simbólica de su santidad, la cual fue promovida intensamente por las órdenes dominicas y por el aparato eclesiástico criollo tras su beatificación en 1668 y canonización en 1671.

Desde el punto de vista estilístico, se percibe una influencia directa del arte barroco tardío limeño: el tratamiento de los rostros con encarnaciones suaves, el brillo de las aureolas, el uso de colores cálidos (particularmente dorados y ocres) y el fondo neutro que permite destacar la escena central. Es posible que esta obra haya sido realizada en un taller devocional urbano limeño, tal vez vinculado a conventos o cofradías femeninas.

Por su pequeño formato, esta pintura debió formar parte de un oratorio doméstico o celda conventual, destinada a la contemplación íntima. La escena no solo exalta la figura de la primera santa americana, sino que refuerza la intercesión de la Virgen y el Niño como figuras de consuelo espiritual.

85. EL NACIMIENTO DE SANTA ROSA DE LIMA

Código: 2507354
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 × 30 cm

Esta pintura representa un tema poco común dentro del repertorio iconográfico virreinal: el nacimiento de Isabel Flores de Oliva, más conocida como Santa Rosa de Lima. La escena, de marcado carácter narrativo, muestra el momento del alumbramiento en un interior doméstico que sigue convenciones visuales del barroco europeo adaptadas al contexto virreinal.

Al centro de la composición se encuentra la madre de Rosa, María de Oliva, recostada en cama, atendida por mujeres parteras; en el primer plano se distingue a un personaje que sostiene al recién nacido, y que, de acuerdo con la tradición hagiográfica, habría advertido el aroma milagroso que envolvía a la niña desde su nacimiento. Esta iconografía toma inspiración en los relatos de fray Leonardo Hansen, biógrafo de la santa, y en los sermones dominicos que glorificaban su figura desde el origen mismo de su vida.

El formato horizontal poco habitual en escenas domésticas, refuerza el carácter sacro del nacimiento como hecho predestinado. La paleta cromática cálida, la disposición piramidal de los personajes y los elementos arquitectónicos estilizados remiten a la pintura conventual limeña, donde se formaban artistas dedicados a exaltar la vida de los santos criollos.

Esta obra no solo evidencia la devoción a la santa limeña más célebre, sino también el deseo de narrar su historia desde una mirada ejemplarizante, destacando no solo su santidad, sino su humanidad. En colecciones privadas o claustrales, este tipo de pintura funcionaba como elemento de identificación espiritual, especialmente entre mujeres religiosas o seglares devotas.

San Eloy
Ora
Pro Novis

86. SAN ELOY

Código: 2507355
Autor: Anónimo
Escuela: Cusqueña
Procedencia: Arequipa, siglo XIX
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 20 × 28 cm

Esta pintura cusqueña del siglo XIX representa a San Eloy (en latín, Eligius), obispo de Noyon y patrono de los orfebres, herreros y plateros. Su inclusión dentro del repertorio pictórico andino no fue común, pero sí significativa en contextos artesanales o gremiales, especialmente en ciudades con fuerte tradición metalúrgica como Arequipa o Cusco.

En la imagen, San Eloy aparece revestido con atuendo episcopal —mitra y báculo—, mientras sostiene herramientas propias del oficio de orfebre, lo cual refuerza su doble carácter: hombre de fe y protector del trabajo manual. Este tipo de iconografía se difundió desde Europa en estampas y grabados que circularon a través de cofradías de plateros o talleres religiosos. La pintura muestra una composición sobria y frontal, con fondo neutro, y denota un estilo tardobarroco rural, marcado por el uso de colores terrosos y una pincelada directa.

La procedencia arequipeña sugiere que esta obra pudo haber sido comisionada por un taller de platería o conservada como imagen devocional en el espacio de trabajo, práctica habitual entre artesanos que encomendaban su labor a un santo protector. La conservación del rostro del santo y su expresión serena refuerzan el carácter intercesor de la imagen.

Desde una lectura museológica, esta obra permite reflexionar sobre las devociones gremiales en el Perú virreinal y republicano, así como sobre la transmisión visual de santos menos conocidos pero profundamente valorados por oficios específicos.

87. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA

Código: 2507356
Autor: Anónimo
Escuela: Limeña
Procedencia: Arequipa, siglo XVIII
Material: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 120 × 90 cm
Nota: Inspirado en la pintura de El Greco (1541–1614)

Esta pintura limeña de procedencia arequipeña representa a San Pedro de Alcántara, reformador franciscano español del siglo XVI, conocido por su vida austera, penitente y profundamente mística. La imagen muestra al santo en éxtasis, con las manos entrelazadas, la mirada elevada y el rostro encendido por una mística iluminación interior, elementos que remiten directamente a la célebre versión del tema realizada por El Greco.

La influencia del pintor cretense se hace evidente en el alargamiento anatómico del cuerpo, el dramatismo expresivo del rostro y el tratamiento de la luz, que parece emanar del propio santo. Aunque esta obra no imita servilmente el original, adopta su estructura compositiva y atmósfera espiritual, adaptándola al lenguaje pictórico limeño del siglo XVIII, caracterizado por una paleta más cálida y una pincelada más controlada.

El libro abierto y el crucifijo en el fondo refuerzan los atributos del santo como hombre de oración y penitencia. La reja en segundo plano insinúa el claustro monástico, en tanto que la gestualidad contenida y la disposición frontal transmiten serenidad y recogimiento interior.

La pintura es testimonio del modo en que los modelos europeos, particularmente los de artistas como El Greco, Rubens o Zurbarán, fueron asimilados en los talleres limeños a través de estampas o copias traídas por órdenes religiosas. En este caso, la presencia de la obra en Arequipa refuerza el papel difusor de los conventos y colegios franciscanos en la sierra sur del Perú.

88. SANTA FABIOLA

Código: 2507357
Autor: Jean-Jacques Henner (firma atribuida)
Escuela: Francesa
Procedencia: Francia, ca. 1885
Material: Óleo sobre metal
Dimensiones: 7 × 8 cm
Nota: Miniatura con firma atribuida a Jean-Jacques Henner. La obra original se encuentra desaparecida; se desconoce si esta pieza es una copia temprana o la original.

Esta pequeña pintura representa a Santa Fabiola, noble romana del siglo IV, discípula de San Jerónimo y modelo de virtud cristiana. La imagen se basa en la célebre obra del pintor académico francés Jean-Jacques Henner (1829–1905), cuya versión original, realizada hacia 1885, se encuentra actualmente perdida. La miniatura aquí exhibida, firmada por el propio Henner, plantea la interrogante sobre si se trata de una copia antigua, posiblemente ejecutada por el propio taller del artista, o incluso de la obra original, lo cual incrementa su valor documental y simbólico.

La iconografía de Santa Fabiola, tal como fue concebida por Henner, se ha vuelto icónica: perfil izquierdo, velo rojo intenso que cubre el rostro, mirada recogida. Esta composición austera y silenciosa fue reproducida ampliamente a lo largo del siglo XX, convirtiéndose en una de las imágenes devocionales más reconocidas del catolicismo europeo, especialmente en contextos femeninos y conventuales.

El retrato, de estilo neoclásico con toques naturalistas, fue concebido no solo como un ejercicio de refinamiento técnico, sino como una imagen de introspección y recogimiento. La santidad de Fabiola no es aquí expresada a través de símbolos ni martirio, sino mediante una pureza visual que apela directamente a la contemplación espiritual.

Este ejemplar, realizado al óleo sobre placa metálica y enmarcado con una guarda decorativa de inspiración historicista, añade una dimensión íntima y portátil a la obra, compatible con el coleccionismo devocional de élite. El estado de conservación es notable, y su rareza lo convierte en una pieza clave para la reflexión sobre la circulación transnacional del arte sacro entre Europa y América en la época contemporánea

89. SAN JOSÉ CON EL NIÑO JESÚS

Código: 2507358
Autor: Anónimo
Taller/ Escuela : Cusqueña
Cronología: Siglo XVIII
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 64.5 x 43.5 (sin marco)
Procedencia: Lima.
Estado de conservación: Craqueladuras visibles en la superficie; pérdidas mínimas de capa pictórica; barniz oxidado con pátina amarillenta; soporte estable con deformaciones leves.

Esta pintura pertenece a la tradición virreinal andina, donde la iconografía josefina adquirió gran protagonismo a partir del siglo XVII, tras la difusión de devociones promovidas por los carmelitas y jesuitas (Bailey, 2011). En la obra, la composición íntima subraya la ternura filial: José sostiene al Niño en un gesto protector y afectuoso, configurando un tipo iconográfico conocido como San José cariñoso o San José padre (Estabridis, 2002).

El tratamiento formal evidencia rasgos característicos de la pintura cusqueña: rostros ovalados y suavizados, con mirada frontal y serena, así como el uso de textiles ricamente ornamentados con aplicaciones doradas que recuerdan el bordado indígena, recurso ornamental que distingue la producción pictórica de los talleres andinos (Mesa & Gisbert, 1982). La aureola resplandeciente del Niño y el nimbo circular de San José refuerzan la sacralidad, en tanto el contacto físico entre ambos humaniza la escena.

La obra responde a la necesidad pastoral de promover la figura de José como modelo de paternidad, obediencia y santidad doméstica, especialmente en un contexto en que se consolidaba su culto como Patrono del Perú, proclamado en 1689 por la Iglesia local y reafirmado por el Congreso en el siglo XIX (Wuffarden, 2004). El cuadro no solo tiene valor estético, sino también devocional, pues refleja la articulación entre la espiritualidad católica y las expresiones plásticas andinas.

90. SAN JOSÉ CORONADO POR EL NIÑO JESÚS

Código: 2507359
Autor: Anónimo
Taller / Escuela: Cusqueña
Cronología: Siglo XIX
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 40 x 50 cm (sin marco)
Procedencia: Lima
Estado de conservación: Superficie con craqueladuras finas; pérdidas mínimas de capa pictórica en áreas puntuales; barniz oxidado que oscurece los tonos; soporte textil estable.

Esta pintura representa la iconografía menos común en el repertorio virreinal, pero cargada de un fuerte simbolismo devocional. El Niño aparece sosteniendo una corona de flores, símbolo de virtud y pureza, con la que reconoce la santidad de su padre terrenal, en un gesto que exalta la glorificación del santo en el ámbito celestial (Estabridis, 2002).

El tratamiento compositivo responde a los cánones de la escuela cusqueña: el empleo de fondos dorados, el detallismo en las flores y bordados, así como la representación de ángeles en las nubes, que refuerzan la sacralidad de la escena. La figura de San José se muestra en actitud humilde, con las manos cruzadas sobre el pecho y el rostro inclinado, evocando sumisión y aceptación del designio divino (Mesa & Gisbert, 1982).

Desde una perspectiva teológica y pastoral, esta iconografía busca destacar el papel de José no solo como custodio del Niño, sino como santo glorificado, digno de veneración y ejemplo para los fieles. En un contexto donde su culto había alcanzado gran relevancia, especialmente tras su proclamación como Patrono del Perú en 1689, este tipo de obras refuerza la devoción josefina en el mundo virreinal (Wuffarden, 2004; Bailey, 2011).

La pintura, además de su valor estético, constituye un testimonio de cómo los talleres cusqueños reinterpretaron modelos europeos para responder a las demandas locales de espiritualidad y devoción, otorgando a San José un lugar privilegiado en la iconografía andina.

91. SAN JOSÉ CON EL NIÑO JESÚS

Código: 2507360
Autor: Anónimo
Taller / Escuela: Cusqueña
Cronología: Siglo XIX
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 63 x 47 cm (sin marco)
Procedencia: Lima
Estado de conservación: Craqueladuras finas en toda la superficie; pátina homogénea con barniz oxidado; soporte textil estable, con ligeras deformaciones en los bordes.

Esta representación forma parte de la tradición pictórica virreinal andina, donde la figura del santo alcanzó gran protagonismo devocional a partir del siglo XVII. La composición subraya la relación paternal: José sostiene con ternura al Niño, mientras la vara de azucenas, símbolo de pureza y castidad, enfatiza su papel como custodio virginal de la Sagrada Familia (Estabridis, 2002).

El tratamiento formal responde a los rasgos propios de la escuela cusqueña: rostros ovalados, serenos y de contornos suaves, así como el uso de textiles ornamentados con aplicaciones doradas, evocando bordados indígenas y reforzando la riqueza decorativa característica de estos talleres (Mesa & Gisbert, 1982). La aureola radiante de ambos personajes potencia la sacralidad de la escena, en la que la intimidad entre padre e hijo se vuelve el eje central del discurso iconográfico.

Desde una perspectiva teológica y cultural, esta imagen se inserta en el marco de la expansión del culto josefino en el Perú virreinal, reforzado por su proclamación como Patrono del Perú en 1689 y consolidado a lo largo del siglo XVIII (Wuffarden, 2004; Bailey, 2011). El cuadro articula tanto el mensaje doctrinal promovido por la Iglesia como la sensibilidad estética de los talleres andinos, configurando a San José como modelo de paternidad, obediencia y santidad doméstica.

CAPÍTULO IV

EL GRABADO COMO MATRIZ VISUAL DE LA PINTURA VIRREINAL

CAPÍTULO IV

EL GRABADO COMO MATRIZ VISUAL DE LA PINTURA VIRREINAL

Durante el periodo virreinal peruano (siglos XVI al XVIII), la pintura devocional se desarrolló en estrecha relación con los modelos gráficos europeos llegados a América. A falta de contacto directo con las grandes obras del Renacimiento y el Barroco, los artistas locales accedieron a la imaginería occidental fundamentalmente a través de grabados sobre papel, que funcionaron como matrices visuales normativas en talleres conventuales, seminarios y espacios domésticos de formación.

La historia del grabado en Europa se remonta a fines de la Edad Media. La xilografía, es decir, el grabado en madera, surgió en el siglo XIV, primero con fines textiles y más adelante para ilustrar libros religiosos o devocionarios. Pero fue en el siglo XV, con el auge de la imprenta, cuando el grabado se consolidó como técnica artística e instrumento de reproducción masiva de imágenes (Ivins, 1953). Artistas como Martin Schongauer y, más tarde, Alberto Durero, elevaron el grabado a una categoría autónoma, perfeccionando la calcografía (grabado en planchas de cobre) y estableciendo un canon visual que se difundió por toda Europa.

En los siglos XVI y XVII, el grabado fue impulsado por centros editoriales clave como Amberes, París, Roma y Sevilla, desde donde se exportaban estampas religiosas, alegóricas e históricas hacia los territorios coloniales. Estas imágenes eran utilizadas por misioneros, clérigos y artistas locales no solo como modelos de composición, sino también como medios de evangelización visual. La producción de estampas fue particularmente promovida por órdenes religiosas como los jesuitas y dominicos, quienes reconocían el poder pedagógico de la imagen reproducida.

Aunque a veces se menciona erróneamente la "litografía" como base de estas obras, es importante precisar que la litografía es una técnica posterior, inventada por Alois Senefelder en 1796, ya en el marco de la Revolución Industrial. Por tanto, en el contexto virreinal, el término correcto es "grabado", y sus variantes técnicas: xilografía (madera) y calcografía (cobre). Estas fueron las formas dominantes de transferencia visual en el Perú virreinal.

Como sostiene Bailey (2005), el grabado permitió "exportar no solo imágenes, sino estructuras ideológicas", configurando así un lenguaje visual común en los territorios hispanoamericanos (p. 44). Sin embargo, este lenguaje no fue recibido pasivamente. En los talleres andinos, los modelos gráficos europeos eran reinterpretados con libertad creativa, adaptándose al imaginario local: los ángeles adquirían rasgos indígenas, los fondos se poblaban con flora tropical, y los bordados reproducían diseños autóctonos.

Así, el grabado no solo ofreció un marco normativo, sino también una plataforma de creación híbrida. Lejos de ser una copia servil, la pintura virreinal basada en estampas fue un ejercicio constante de traducción cultural. Como señala García Sáiz (1983), "el grabado fue un instrumento de transmisión, pero también de transformación" (p. 41). Este capítulo explora precisamente esa ambivalencia: la estampa como norma y como oportunidad para la invención andina.

El grabado en el Perú virreinal existió, pero no se consolidó como un arte autónomo ni como una industria visual comparable a la europea o incluso a la novohispana. Su uso estuvo restringido al ámbito editorial, académico o devocional, y las imágenes producidas localmente eran de carácter más utilitario que artístico.

Por ello, la pintura virreinal peruana siguió dependiendo de las estampas europeas como principal fuente visual, lo cual refuerza su carácter híbrido: una pintura hecha en los Andes, pero anclada en modelos gráficos importados. Aun así, la reelaboración creativa de estos grabados dio lugar a una iconografía mestiza, profundamente original, que definió el arte virreinal peruano.

92. RELOJ DE LA PASIÓN

Código: 2507501
Autor: Anónimo
Escuela: Española
Procedencia: Lima, siglo XVIII
Material: Grabado sobre papel
Dimensiones: 40 x 100 cm

Este grabado devocional conocido como Reloj de la Pasión representa un género de meditación piadosa que gozó de gran difusión en el mundo católico a partir del siglo XVII. Su origen se vincula a los ejercicios espirituales de San Alfonso María de Ligorio (1696–1787), quien propuso esta práctica como forma de acompañamiento espiritual a Cristo durante sus últimas 24 horas de vida. A través de una estructura horaria simbólica, la pieza permite al devoto seguir el drama del Jueves y Viernes Santos, distribuyendo las escenas de la Pasión en un formato circular que recuerda a un reloj solar o astrológico.

Este tipo de grabados se empleaba en la oración doméstica, en devocionarios y también en ejercicios públicos durante la Semana Santa. El hecho de que haya llegado a Lima en el siglo XVIII da cuenta de la circulación transatlántica de impresos religiosos, y de la apropiación local de modelos europeos para fortalecer la piedad barroca en los Andes. Como señala García Sáiz (1988), "las imágenes devocionales impresas formaron parte de un complejo sistema de control y persuasión espiritual, en el que lo visual guiaba la interiorización de los dogmas" (p. 105).

La imagen sintetiza visual y simbólicamente el paso del tiempo sagrado, invitando al fiel a entrar en una temporalidad distinta: la del dolor redentor y el sacrificio. En su uso original, cada hora del reloj era acompañada por una oración específica, lo que transformaba el grabado en una herramienta de meditación profundamente inmersiva.

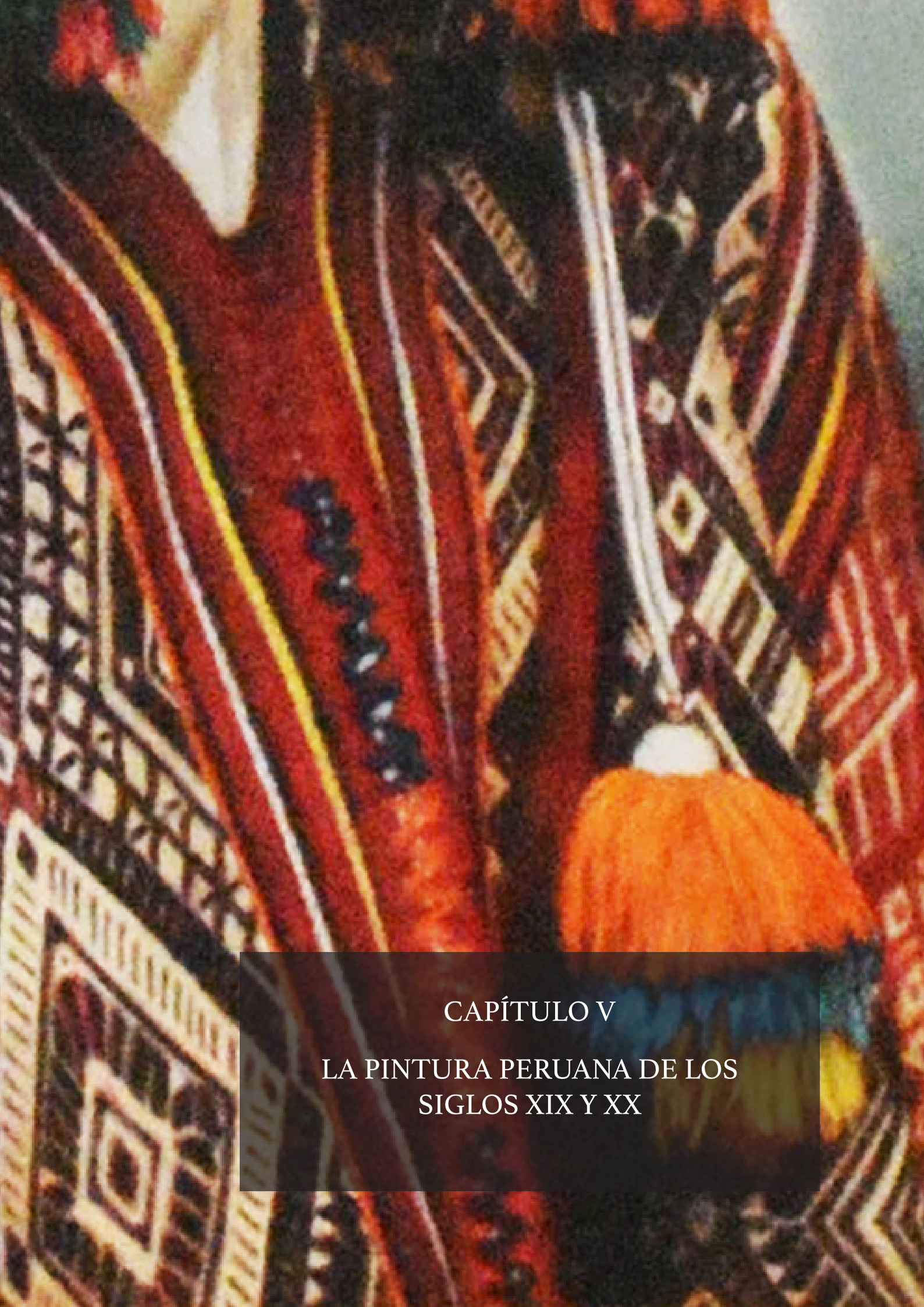
93. SAN JUAN EVANGELISTA

Código: 2507502
Autor: Anónimo
Escuela: Italiana
Procedencia: Florencia, siglo XVIII
Material: Litografía sobre papel
Dimensiones: 58 × 75 cm

Esta litografía de gran formato representa a San Juan Evangelista, una de las figuras más veneradas del cristianismo primitivo y el único de los apóstoles que no murió martirizado. La obra, de autor anónimo y procedencia florentina, pertenece a la tradición gráfica italiana del siglo XVII, época en la que el grabado y la litografía fueron medios fundamentales para la difusión del arte sacro, especialmente en contextos monásticos, educativos y devocionales.

La representación muestra al evangelista en actitud contemplativa, con mirada ascendente, portando el libro de los Evangelios y acompañado de su símbolo iconográfico: el águila. El tratamiento del rostro, la anatomía estilizada y el claroscuro recuerdan los modelos de la escuela manierista florentina, heredera del alto renacimiento, donde artistas como Bronzino y Pontormo cultivaron una espiritualidad intensa y teatral.

El formato vertical y la calidad del trazo permiten suponer que esta imagen fue utilizada en un contexto eclesiástico o devocional privado, posiblemente como parte de una serie de los Evangelistas o de los Apóstoles. La delicadeza del papel y su conservación actual implican un tratamiento cuidadoso para evitar el deterioro por humedad, luz o manipulación.



CAPÍTULO V

LA PINTURA PERUANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

CAPÍTULO V

LA PINTURA PERUANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

La pintura peruana del siglo XIX y XX constituye un campo de tensiones entre tradición e innovación, entre lo académico y lo popular, entre el proyecto nacional moderno y la persistencia de imaginarios coloniales. Tras la Independencia del Perú en 1821, el arte dejó de estar plenamente controlado por la Iglesia, y comenzó a insertarse en nuevas lógicas políticas y sociales: la formación del Estado republicano, la emergencia de elites ilustradas, y la construcción simbólica de una identidad nacional.

El siglo XIX fue una etapa de transición. Como señala Natalia Majluf (1999), "el periodo republicano temprano mantuvo muchos de los valores estéticos e iconográficos heredados del Virreinato, pero comenzó a resignificarlos bajo el prisma de la historia patria y el imaginario moderno" (p. 87). Así, los retratos oficiales, las escenas históricas y las representaciones del paisaje se volvieron géneros fundamentales. Destacaron artistas como Ignacio Merino, Francisco Laso o Federico del Campo, quienes buscaron conjugar técnicas europeas con temas americanos.

El siglo XX, por su parte, marcó un proceso más radical de modernización. Desde los años 1920 surgieron movimientos pictóricos de fuerte raíz identitaria y social, como el indigenismo, que buscaban revalorizar al mundo andino frente al centralismo limeño. Pintores como Teofilo Castillo, Francisco Gonzales Gamarra, José Sabogal, Julia Codesido o Camilo Blas renovaron el lenguaje visual, incorporando al campesino como sujeto estético y político. Posteriormente, la abstracción, el expresionismo, el informalismo y otras corrientes internacionales también impactaron la producción peruana, destacando artistas como Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez o Tilsa Tsuchiya.

El retrato fue un género central en el siglo XIX, vinculado a la necesidad de construir símbolos del poder republicano. Las nuevas elites políticas encargaron retratos oficiales que sustituyeran a los virreyes y santos del pasado por libertadores, presidentes y próceres. Ignacio Merino (1817–1876) es figura clave en este proceso, pues con formación académica francesa dotó al retrato peruano de una estética refinada y monumental.

Francisco Laso (1823–1869), por su parte, fue pionero en vincular el retrato al reconocimiento de lo popular. Su famosa obra El Habitante de la Cordillera (c. 1855) puede leerse como una afirmación visual del mestizaje y un gesto político en favor de las clases marginadas. Como señala Ramón Mujica (2013), "Laso intentó crear una pintura americana no desde el folcklor sino desde una ética del reconocimiento" (p. 95). Otro de los géneros privilegiados del siglo XIX fue el paisaje. Bajo la influencia del romanticismo y el costumbrismo europeo, artistas como Federico del Campo, Francisco González Gamarra o Teófilo Castillo representaron con detalle los valles,

cordilleras y ciudades del Perú. Estas obras no solo eran ejercicios técnicos, sino intentos por apropiarse visualmente del territorio nacional, en un contexto donde aún se forjaba la idea de "patria".

Más adelante, con la modernización de la mirada, el paisaje se transformó en símbolo de identidad local y regional. La obra de Sabogal en Cusco, de Sérvulo Gutiérrez en la sierra central o de Julia Codesido en los mercados de Lima, testimonian esa apropiación visual del espacio peruano como territorio mestizo, diverso y profundamente humano.

El movimiento indigenista marcó el arte peruano desde los años 1920. Impulsado por el retorno de José Sabogal desde Europa en 1919 y su encuentro con el Cusco, el indigenismo propuso una estética de los Andes. A diferencia del criollismo limeño, este movimiento tomó al indígena no como objeto folclórico, sino como sujeto de dignidad y de belleza.

En palabras de Luis Eduardo Wuffarden (2001), “el indigenismo sabogalino fue un proyecto pictórico-político que convirtió a la figura del indígena en emblema de la nación moderna” (p. 122). Julia Codesido, Camilo Blas, Enrique Camino Brent o Mario Urteaga continuaron este proyecto con estilos personales.

En los años 60 y 70, el legado indigenista fue reinterpretado críticamente por nuevas generaciones. La obra de Tilsa Tsuchiya, por ejemplo, resignifica mitologías andinas desde una sensibilidad femenina y onírica. Szyszlo, en cambio, optó por la abstracción simbólica como forma de evocar lo ancestral sin representación figurativa.

La pintura peruana de los siglos XIX y XX no fue homogénea ni lineal, sino profundamente plural. Retrato, paisaje e indigenismo representan solo tres caminos posibles dentro de un campo artístico en tensión constante entre lo local y lo universal, lo académico y lo popular, lo político y lo estético. En este siglo de transformaciones, los artistas peruanos configuraron imágenes que aún hoy interpelan nuestra manera de mirar la historia, el país y a nosotros mismos.

Recuerdo de una colaboración
A la Señorita María Irigoyen
T. Castillo

1. TEÓFILO CASTILLO: ENTRE LA LUZ DEL SIMBOLISMO Y LA MEMORIA REPUBLICANA

Teófilo Castillo Guas es una de las figuras más relevantes —y a menudo subvaloradas— del tránsito entre el academicismo decimonónico y las nuevas búsquedas simbólicas y sentimentales del arte peruano de inicios del siglo XX. Nacido en Carhuaz (Áncash) en 1857 y formado artísticamente en Lima, Madrid y París, Castillo representa la sensibilidad finisecular de un país que buscaba, en la pintura, tanto afirmación identitaria como refinamiento estético.

Castillo fue cronista visual de la historia nacional. Muchas de sus obras recrean episodios fundacionales, como la proclamación de la independencia, la entrevista de San Martín y Bolívar, o retratos de héroes republicanos, dotándolos de un tono épico, pero a la vez íntimo y nostálgico. Lejos del frío historicismo, su paleta emplea colores cálidos, luces doradas y atmósferas suaves, que remiten más a un simbolismo emocional que al registro factual.

Su afinidad con la estética simbolista europea lo distinguió de sus contemporáneos, y su cercanía con Manuel González Prada y otros intelectuales de la generación del 900, lo posiciona también como un mediador entre arte, crítica y nación. Como escritor y periodista, defendió un arte elevado, nacionalista y moderno; y como mentor,notablemente de José Sabogal en sus inicios, abrió camino a una nueva mirada sobre el arte indigenista.

La crítica moderna ha ido revalorando su figura, ya no solo como ilustrador de gestas patrias o retratista de época, sino como precursor de una sensibilidad moderna peruana, en la que se entrelazan la historia, el mito republicano y el lirismo pictórico.

94. EL VELO DE SANTA VERÓNICA

Código: 2507800
Autor: Teófilo Castillo Guas (1857–1922)
Fecha: Sin fecha
Técnica: Técnica mixta (óleo y acuarela sobre papel)
Dimensiones: 40 × 50 cm
Procedencia: Perú

Esta pintura fue obsequiada por Teófilo Castillo a María Yrigoyen Diez Canseco como gesto de agradecimiento personal.

La pintura El Velo de Santa Verónica, realizada por Teófilo Castillo Guas, constituye un valioso testimonio del fervor religioso y de la tradición iconográfica vinculada al Santo Rostro de Cristo. Ejecutada en técnica mixta sobre papel, la obra presenta el rostro de Jesús coronado de espinas, con expresión serena pero sufriente, flotando sobre un fondo neutro, con regueros de sangre descendiendo desde la frente. El tratamiento pictórico, de gran sutileza en las carnaciones y el cabello, conjuga los recursos del óleo y la acuarela, logrando un efecto etéreo que evoca la imagen milagrosa atribuida a Santa Verónica.

Teófilo Castillo, reconocido como uno de los más importantes artistas peruanos de transición entre el academicismo decimonónico y el simbolismo espiritualista, se muestra aquí en una faceta íntima, muy distinta a sus composiciones públicas o costumbristas. Esta obra no busca la espectacularidad, sino la contemplación religiosa, abordando el sufrimiento de Cristo con un enfoque contenido, profundamente interior.

El episodio de Santa Verónica no figura en los Evangelios canónicos, pero desde la Edad Media cobró fuerza en la piedad popular y el Via Crucis, convirtiéndose en uno de los símbolos más poderosos de la humanidad sufriente de Cristo. El tipo iconográfico del "Vera Icon", literalmente "verdadero rostro", se consolidó como imagen de veneración desde el siglo XIII, y perduró en la pintura religiosa europea como reflejo de la fe encarnada (Belting, 1994).

En este caso, el valor de la imagen no es sólo simbólico o devocional, sino también personal: Castillo obsequió esta obra a María Yrigoyen Diez Canseco, dama perteneciente a la aristocracia limeña, como gesto de gratitud. Este dato no solo añade contexto biográfico, sino que convierte la pieza en un documento íntimo, en el que el arte devocional se entrelaza con las relaciones humanas y los actos de reciprocidad dentro del círculo social e intelectual de Lima de fines del siglo XIX.

La representación frontal del rostro de Cristo, sin cuerpo, sin escenografía, sin narrativa, actúa como espejo espiritual. No es un retrato, sino una presencia que interpela al espectador desde la quietud. Como sucede con las imágenes del "Velo de Verónica", esta pintura no representa un evento, sino una huella: una imagen suspendida entre lo material y lo divino.

2. FRANCISCO GONZÁLEZ GAMARRA: EL COLOR DE LOS ANDES Y LA DIGNIDAD DEL RETRATO MESTIZO

Francisco González Gamarra fue una de las voces pictóricas más sólidas del indigenismo peruano. Nacido en Cuzco en 1890, su formación estuvo marcada por la tradición cusqueña del retrato virreinal, la fuerza simbólica del paisaje andino y la herencia del muralismo latinoamericano. A lo largo del siglo XX, consolidó un lenguaje plástico donde el color, la identidad y la monumentalidad convergen para construir una visión orgullosa del mundo andino.

González Gamarra no solo pintó indígenas; restituyó la imagen del hombre andino como sujeto digno, no folklórico ni subalterno, sino monumental, digno de ser retratado como reyes, santos o libertadores. Su dominio del óleo, el temple y la técnica mural lo llevó a crear composiciones de gran formato, donde los personajes se integran con la naturaleza telúrica: montañas, nevados, cielos azules que no son paisaje, sino símbolos culturales.

A diferencia del indigenismo limeño de Sabogal, González Gamarra desarrolló un indigenismo épico y psicológico, más introspectivo, muchas veces cercano al realismo mágico. Sus personajes —hombres, mujeres, músicos, campesinos, mártires— miran directamente al espectador o al horizonte con una solemnidad casi litúrgica.

Fue también un gran retratista institucional: pintó presidentes, intelectuales, héroes nacionales y religiosos, construyendo una iconografía republicana a través de un lenguaje andino. A lo largo de su vida fue reconocido con múltiples distinciones, y sus obras hoy forman parte del imaginario visual de la identidad peruana moderna.

95. RETRATO DEL DOCTOR RODRIGO FRANCO

Código: 2507801
Autor: Francisco González Gamarra (1890–1990)
Fecha: 1959
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 60 × 80 cm
Procedencia: Perú
Estado de conservación: Bueno; pintura estable, colores originales conservados, marco dorado original íntegro

Retrato formal realizado y obsequiado personalmente por el pintor al doctor Rodrigo Franco, según el testimonio del hijo del artista. Representa el estilo sobrio y académico característico de González Gamarra en su etapa madura.

El Retrato del doctor Rodrigo Franco, pintado en 1959 por Francisco González Gamarra, es una obra representativa de la vertiente académica del retrato peruano de mediados del siglo XX. La imagen presenta al doctor en busto, de frente, con expresión serena, vestido con terno oscuro, camisa blanca y corbata de nudo Windsor. El fondo neutro, una gradación en tonos marrón y gris, concentra la atención en el rostro del personaje, sin distracciones escenográficas.

González Gamarra, pintor cusqueño con formación académica y una carrera extensa y versátil, consolidó un estilo clásico y depurado, que se adaptó perfectamente a los encargos institucionales y civiles de la época. A lo largo de su vida retrató a figuras clave del Perú republicano, sin recurrir al dramatismo ni al virtuosismo excesivo, sino buscando siempre un equilibrio entre dignidad, sobriedad y fidelidad.

En esta obra, el artista modela con precisión los volúmenes del rostro, insinúa una luz lateral que suaviza los contornos y logra transmitir la presencia física del retratado sin perder la idealización propia del retrato oficial. La postura erguida, el pañuelo blanco visible en el bolsillo y la leve sonrisa indican un carácter seguro y equilibrado. Es un retrato que sugiere integridad, autoridad profesional y urbanidad.

La elección de González Gamarra para esta obra reafirma su papel como cronista visual de la élite peruana del siglo XX. Su retrato del doctor Rodrigo Franco no sólo registra una fisonomía, sino que representa una época, una clase social y una estética de la representación que vinculaba el arte con el respeto institucional. Este tipo de obras eran comunes en ambientes académicos, médicos, judiciales o corporativos, donde se buscaba perpetuar la imagen de los líderes en un lenguaje visual que evocara tradición y permanencia.

Francisco González Gamarra
1966

96. ALTAR DE LA VIRGEN DE LOURDES EN LA IGLESIA DE LA MERCED DE LIMA

Código: 2507802
Autor: Francisco González Gamarra (1890–1990)
Fecha: 1955
Técnica: Acuarela sobre papel
Dimensiones: 60 × 80 cm
Procedencia: Perú
Estado de conservación: Bueno; soporte levemente oscurecido por el tiempo, pigmentos bien fijados y sin pérdidas, enmarcado con vidrio protector

La acuarela Altar de la Virgen de Lourdes en la Iglesia de la Merced de Lima, realizada por Francisco González Gamarra en 1955, es un excelente ejemplo del interés del artista por representar espacios arquitectónicos sacros con precisión técnica y profundidad espiritual. Esta obra, concebida desde una mirada contemplativa, documenta el interior de uno de los templos más emblemáticos de Lima, destacando el altar lateral dedicado a Nuestra Señora de Lourdes, advocación mariana de gran popularidad en el Perú desde fines del siglo XIX.

El artista compone la escena con una perspectiva diagonal que permite observar el juego de arcos, columnas y relieves arquitectónicos, resaltando el contraste entre la penumbra del fondo y los haces de luz que iluminan el altar. En el centro se eleva la imagen de la Virgen, en su típica representación sobre una gruta, coronada por un dosel de madera tallada. El tratamiento de la luz natural, filtrándose desde los vanos superiores, otorga profundidad espacial y realza el carácter sagrado del recinto.

La elección de la técnica de acuarela sobre papel revela la maestría de González Gamarra en el control del color y la transparencia. A través de lavados superpuestos, logra sugerir la riqueza ornamental del interior barroco sin sobrecargar la imagen. Las texturas murales, los retablos laterales y las bóvedas están trabajados con un detallismo sobrio que evita el artificio, transmitiendo en cambio un ambiente de respeto litúrgico y recogimiento.

Lejos de limitarse a la documentación arquitectónica, esta obra transmite una visión espiritual del espacio sagrado, propia de un artista que supo equilibrar la fidelidad visual con una profunda sensibilidad religiosa. En este sentido, se aproxima a la estética de la "pintura silenciosa", donde la ausencia de figuras humanas enfatiza la función del templo como lugar de encuentro entre lo visible y lo divino.

La serie de acuarelas arquitectónicas de González Gamarra forma parte de su producción más silenciosa pero no menos trascendente. Frente al dinamismo de sus retratos y escenas cusqueñas, estos interiores litúrgicos revelan una mirada serena y contemplativa, que invita a reconocer el valor simbólico y artístico del patrimonio religioso limeño.

3. SAMUEL PELÁEZ: EL RETRATO ACADÉMICO COMO RESISTENCIA CONTEMPORÁNEA

Samuel Peláez Sánchez es uno de los más destacados exponentes del realismo académico contemporáneo en el Perú. Formado en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (ENSABAP), donde hoy también ejerce la docencia, su obra se ha consolidado en torno al retrato, entendido no como simple encargo representativo, sino como un ejercicio de observación, técnica y sensibilidad.

A diferencia de otros creadores contemporáneos volcados hacia lo conceptual, Peláez ha optado por reafirmar la vigencia del oficio pictórico: la composición, el modelado del rostro humano, el control de la luz, la mezcla exacta de los colores clásicos. Su formación tradicional le permite ejecutar retratos de enorme precisión, pero también de fuerte carga emocional, donde la mirada del retratado —ya sea un niño, un anciano o una pareja— establece un vínculo directo con el espectador.

Aunque su producción de temática religiosa es esporádica, sus retratos de santos o vírgenes —como "La Virgen en oración" (2023)— revelan un profundo respeto por el canon iconográfico y por la carga espiritual de la imagen sacra. Lo sagrado no se presenta aquí como retórica barroca, sino como presencia silenciosa, íntima, resuelta en gestos mínimos.

Peláez representa, así, una resistencia estética en tiempos de fugacidad visual: apuesta por el tiempo largo de la pintura, por la observación directa, por el contacto humano. Su trabajo como profesor y mentor de nuevas generaciones refuerza su papel como custodio de una tradición técnica que él sabe recontextualizar sin nostalgia.

En su obra, el retrato no es pasado, es presente: una forma de celebrar la dignidad humana, con óleo, con lápiz, con silencio.

97. HOMBRE CUSQUEÑO

Código: 2507803
Autor: Samuel Pelaez
Fecha: 2020
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 50 × 60 cm
Procedencia: Perú

La pintura Hombre Cusqueño, realizada por Samuel Pelaez en 2020, es una reinterpretación pictórica basada en una de las icónicas fotografías del proyecto Alta Moda (2013) de Mario Testino, que retrata con solemnidad a hombres y mujeres andinos vestidos con sus trajes tradicionales festivos. La obra no solo traslada al lenguaje del óleo la estética fotográfica de Testino, sino que la reinscribe en la tradición pictórica andina y virreinal, aportando nuevas capas de sentido y contexto.

El personaje retratado, un joven varón cusqueño en indumentaria festiva ceremonial, aparece frontal, sobre fondo neutro, con mirada fija y gesto contenido. El artista ha trabajado meticulosamente los textiles bordados, los colores intensos y las texturas del atuendo tradicional, en particular el gorro blanco con borlas multicolores y el poncho de motivos geométricos. La paleta vibrante, contrastada con el fondo sombrío, acentúa el carácter heroico y monumental del retratado, acercándolo a la tradición de los retratos de nobleza indígena.

La apropiación de una imagen fotográfica contemporánea por parte del lenguaje pictórico genera un diálogo intermedial. Testino, al concebir Alta Moda, propuso una reivindicación estética del traje andino, pero Samuel Pelaez va más allá: al reinterpretarla con óleo y enmarcarla con moldura dorada de inspiración barroca, reinscribe la figura andina dentro de un canon artístico históricamente negado a estos sujetos.

La obra plantea interrogantes sobre identidad, representación y agencia cultural. ¿Qué implica transformar una fotografía de moda en un retrato pictórico de formato museal? ¿Qué ocurre cuando el indígena es retratado no como parte del paisaje, sino como sujeto central, digno, portador de memoria y belleza? Samuel Pelaez responde con un gesto afirmativo, que entronca con el legado del indigenismo pictórico del siglo XX, pero lo actualiza con una mirada más silenciosa y sin folclorismos.

UDEP
UNIVERSIDAD DE PIURA
Centro Cultural

CONVERSATORIO VIRTUAL

ORO, INCIENSO Y MIRRA: LOS NACIMIEN EN EL PERÚ

"Niño Dios", del Presidente Ramón Castilla, alrededor de 1800.

EXPOSITOR:
José Alberto Christiansen
Exdirector del Museo del Palac
de Lima. Coleccionista de piez
nacimientos virreynales perua

14 DIC

INFORMES E INSCRIPCIONES:
tro.cultural@udep.edu.pe
.edu.pe/centrocultural
alUDEP

ORO, INCIENSO Y M
El Nacimiento en el Per

Visita las exposiciones de Nacimientos en el Cen
de Lima y conoce más sobre esta tradición e

Centro Cultur
de la UDEP
EN VIVO

Conferencia:

"MANEJO DE UNA COLECCIÓN DE ARTE VIRREINAL"

A cargo de José Alberto Christiansen

Sábado 29 de marzo de 2025
5:00 pm a 6:00 pm

MUNICIPALIDAD DE LIMA

PINACOTECA MUNICIPAL
IGNACIO MERINO
Jr. Rufino Torrico Cdra. 11
Plaza Francia, Cercado de Lima

EXPOSICIÓN DE ARTE

CAPÍTULO VI

AFICHES Y ARTÍCULOS DE PRENSA

CAPÍTULO VI
AFICHES Y ARTÍCULOS DE PRENSA

EXPOSICIONES DE LA COLECCIÓN CS

Desde el año 2018, la Colección CS ha tenido una presencia creciente en espacios culturales nacionales, principalmente a través de exposiciones centradas en la iconografía de la Navidad virreinal y andina, así como en préstamos para muestras temáticas de carácter histórico-artístico. Estas iniciativas marcaron el tránsito de un acervo familiar privado hacia un proyecto cultural con vocación pública, vinculando el coleccionismo doméstico con el ámbito académico y museológico.

En esta sección se presentan algunos de los afiches oficiales y artículos periodísticos que documentan dichas exposiciones, como testimonio del interés que la colección ha despertado en distintos espacios expositivos y en la prensa especializada y general. Estas evidencias gráficas y textuales constituyen una parte esencial de la historia pública de la colección, complementando la valoración crítica y patrimonial de las obras aquí catalogadas.

EXPOSICIÓN DE NAVIDAD EN EL CENTRO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE PIURA (LIMA, 2018):

Primera muestra pública de la colección, centrada en nacimientos y esculturas del Niño Dios. Representó el inicio del proceso de apertura al público.

EXPOSICIÓN DE NAVIDAD EN LA GALERÍA DE ARTE DE LA MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES (LIMA, 2021) :

Exhibición dedicada a la Navidad virreinal, acompañada de un catálogo ilustrado digital con estudios introductorios.

EL ARTE DE LOS NACIMIENTOS

En la época virreinal llegó esta tradición. Luego, se desarrolló en las escuelas regionales.

La recreación del nacimiento de Jesús se hizo, por primera vez, en el siglo XIII por inspiración de San Francisco de Asís, quien organizó 'en vivo' la escena de Belén con personas que representaban la Sagrada Familia y algunos animales de establo.

"La costumbre se expandió a más territorios europeos y, en la segunda mitad del siglo XVIII, llegó la tradición a estos lares", dice Ruth Rosas, docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura.

En la época virreinal, los 'nacimientos' fueron importados de España, pero también de Quito o Guayaquil, y representaban una imaginería barroca muy propia de la Europa moderna.

Mestizaje

Una vez desarrolladas las escuelas Quiteña y Cusqueña, las obras que estas produjeron se combinaron perfectamente con las importadas. Paulatinamente, se fueron agregando características mestizas que realzaban las piezas.

Por fortuna, algunos 'pesebres' se conservan hoy en día en colecciones privadas, como la de José Alberto Christiansen Chu Chimpecan, quien tradicionalmente en estas fechas las expone en Miraflores.

Se trata de piezas dignas de contemplar. Como el nacimiento de la Escuela Quiteña de la primera mitad del siglo XIX, compuesto de una urna simétrica trabajada con la técnica barroca del 'estofado'. Sus imágenes policromadas tienen influencia andaluza.

Si bien el Niño Dios de este nacimiento es pequeño y solo tiene en la cabeza unos haces de rayos plateados, los artistas quiteños y cusqueños elaboraron piezas sublimes del personaje principal que hoy nos convoca, explica Ruth Rosas.

Por supuesto, el Niño Jesús y el resto de la Sagrada Familia fueron representados también en láminas y pinturas producidas en las mencionadas escuelas.

De la Escuela Cusqueña es conocida la obra 'El sueño del Niño', fechada en el siglo XVIII, de la que se hicieron varias versiones que adornaban salas familiares e institucionales.

Explica Rosas que todas estas figurillas y pinturas, que pertenecían a familias de noble abolengo, iglesias, conventos y hospitales, contribuyeron con la evangelización de los distintos grupos del virreinato peruano, que en su mayoría no sabían leer ni escribir.

Esto, unido a una serie de manifestaciones, como maitines, misas de aguinaldo, pequeñas obras teatrales, vigilias, procesiones, villancicos y otras, reforzaron lentamente el espíritu navideño de los peruanos de entonces.

Los nacimientos virreinales de estilo barroco son únicos en su género y continúan cumpliendo sus dos objetivos: deleitar a los consumidores de arte y reforzar la fe del creyente.

DATOS

LOS NACIMIENTOS IMPORTADOS tenían piezas de madera, cristal, marfil o cerámica, y median 21 o 42 centímetros.

LOS MATERIALES VARIABAN de tela, de brocado entretejido con seda, plata y oro; lana tejida y otros.

LA EXPOSICIÓN 'ORO, Incienso y Mirra: Los nacimiento en Perú', del coleccionista José Alberto Christiansen, se lleva a cabo hasta el 6 de enero en la Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores

Articulo en diario El Peruano, sobre la colección.

EXPOSICIÓN DE NAVIDAD EN LA GALERÍA "EL OLIVAR" DE LA MUNICIPALIDAD DE SAN ISIDRO (LIMA, 2022):

Presentación ampliada de nacimientos, con la edición del primer libro-catálogo especializado sobre la colección.

EXPOSICIÓN DE NAVIDAD EN LA SALA DEL TEATRO MUNICIPAL DE LIMA (LIMA, 2023):

Muestra que consolidó la proyección académica de la colección, acompañada por un segundo libro-catálogo con ensayos de investigadores nacionales e internacionales.

https://andina.pe/agencia/noticia-inauguran-nueva-sala-exposiciones-el-teatro-municipal-muestra-sobre-navidad-964921.aspx

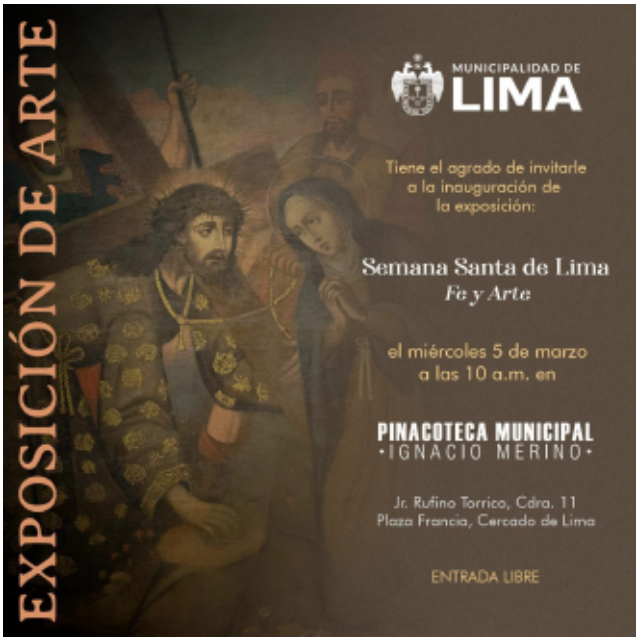
EXPOSICIÓN SIMULTÁNEA EN EL PALACIO MUNICIPAL DE LIMA Y EN LA PINACOTECA MUNICIPAL IGNACIO MERINO (LIMA, 2024):

Se elaboró un catálogo digital y se obtuvo amplia cobertura en medios de prensa, fortaleciendo la difusión pública y mediática de la colección.

https://web.facebook.com/watch/?v=1542805039685506

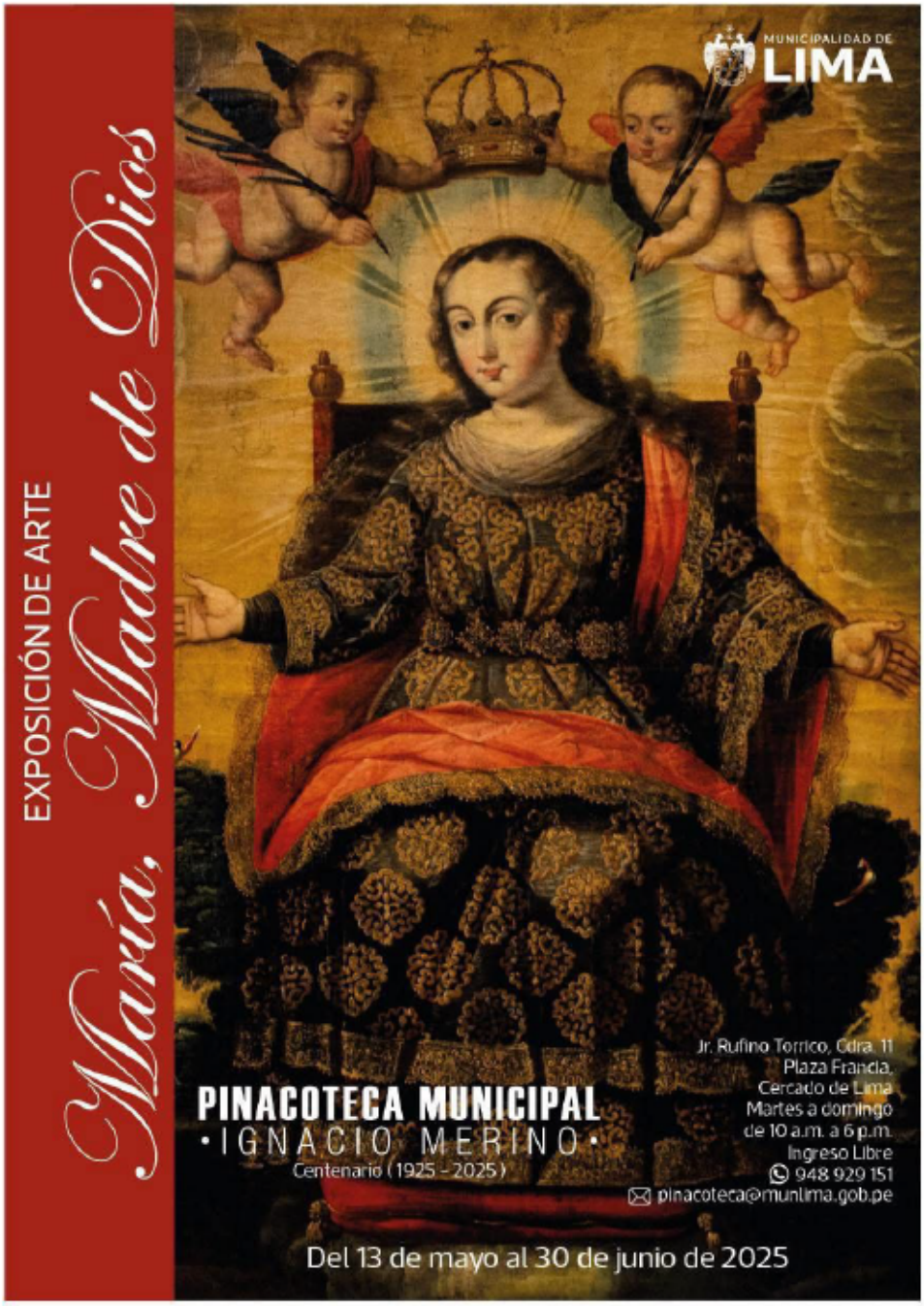
PRÉSTAMOS PARA EXPOSICIONES DE SEMANA SANTA EN LA GALERÍA PANCHO FIERRO Y LA PINACOTECA MUNICIPAL IGNACIO MERINO (LIMA, MARZO 2025):

Primera incursión temática fuera del eje navideño, con la participación de obras vinculadas a la Pasión de Cristo.



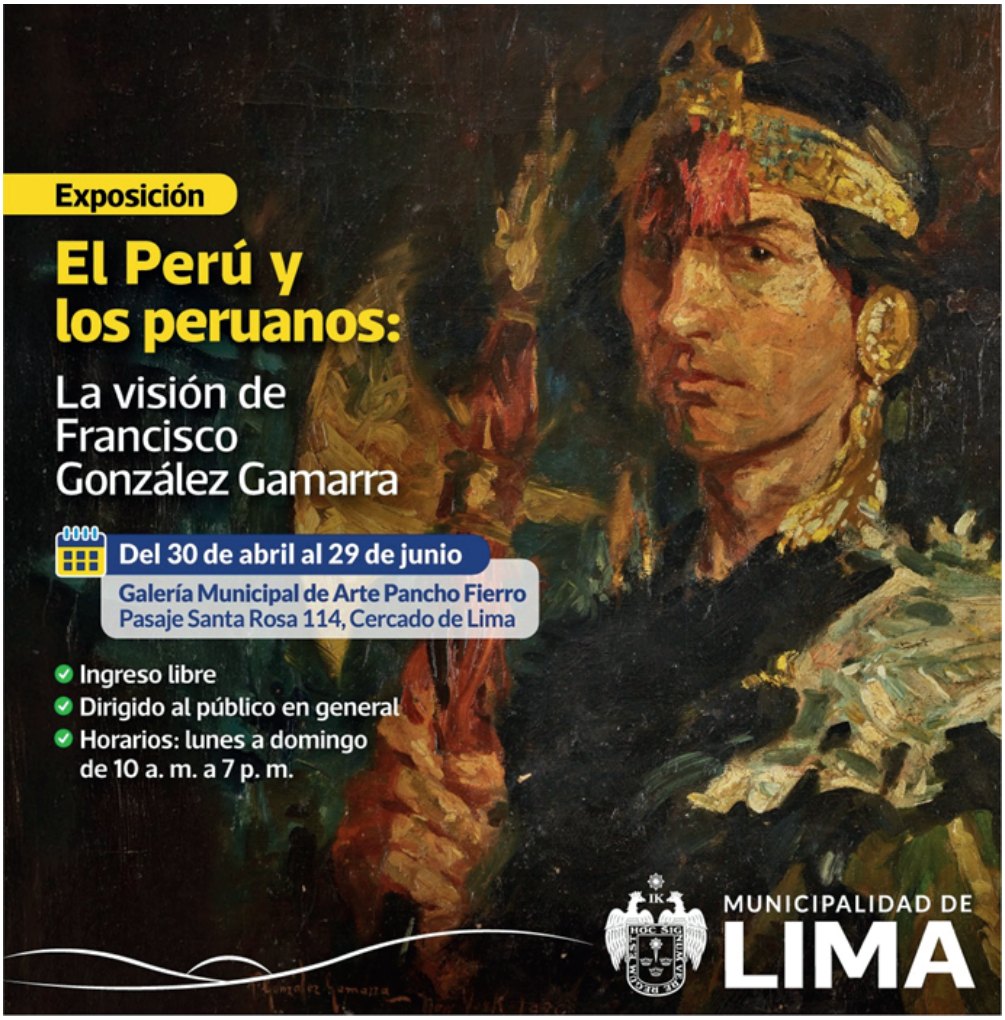
EXPOSICIÓN "MARIA, MADRE DE DIOS" (LIMA, 2025):

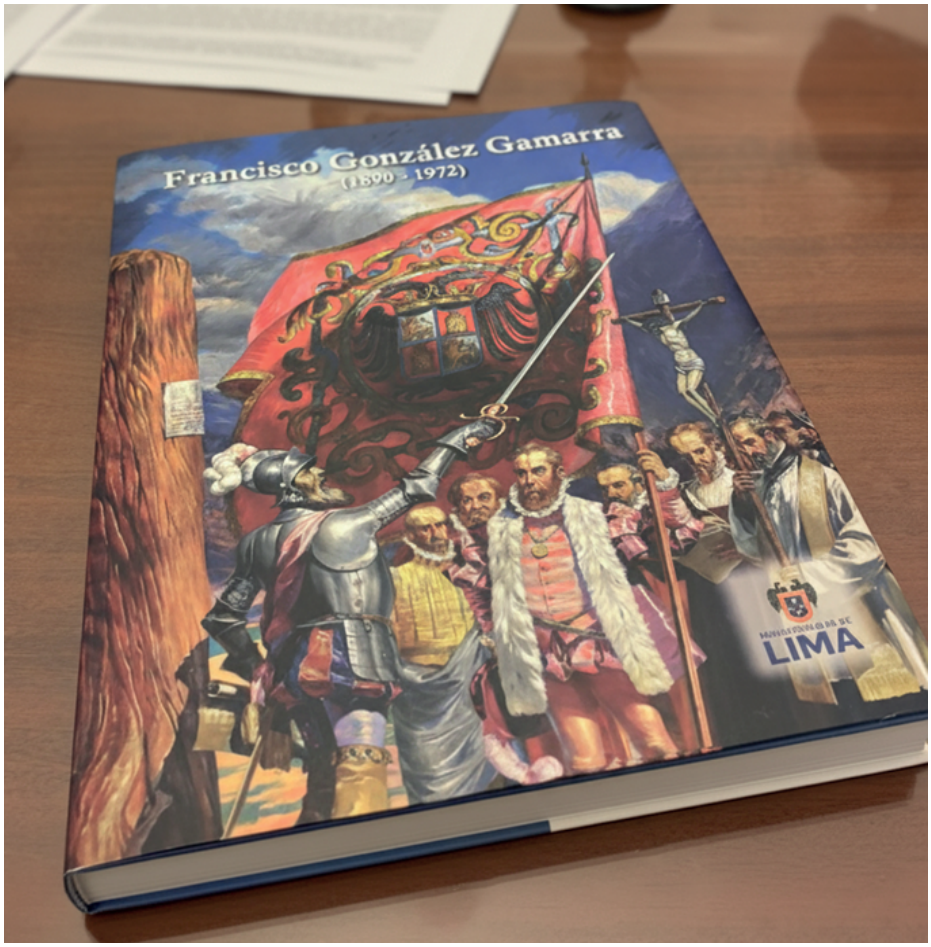
muestra monográfica dedicada a la iconografía mariana, que reunió pinturas y esculturas del acervo, marcando un proceso de diversificación temática, se imprimio un catalogo de la colección expuesta.



EXPOSICIÓN "EL PERÚ Y LOS PERUANOS" (LIMA, 2025):

Muestra del pintor Francisco González Gamarra en galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima





Edición del libro de Francisco González Gamarra, presentada en octubre de 2025 donde figuran dos obras de la colección CS

EXPOSICIÓN SAN JOSÉ, PADRE Y PATRONO DEL PERÚ EN LA GALERÍA "PANCHO FIERRO" DE LA MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA (LIMA, 2025):

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Lopera, J. (2005). El Greco. Madrid: Arco.
- Avery, C. (1994). Ivory Sculpture in Europe, 1500–1800. London: Victoria and Albert Museum.
- Bailey, G. A. (2005). Art of Colonial Latin America. London: Phaidon Press.
- Bailey, G. A. (2010). Art of Colonial Latin America. London: Phaidon Press.
- Bailey, G. A. (2012). Art of Colonial Latin America. Phaidon Press.
- Bardinucci, F. (1682). Vite de' pittori moderni. Florencia: Stamperia di Santi.
- Baudouin, F. (2015). El arte del cielo: Representaciones de Dios Padre en el virreinato peruano. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Belting, H. (1994). Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago: University of Chicago Press.
- Berrin, K., & Museo Larco. (2004). The arts of the Spanish Americas, 1550–1850: From collections of the Brooklyn Museum and the Museo de Arte de Lima. New York: Scala Publishers.
- Buntinx, G. (2006). Imágenes en el margen: Ensayos de arte peruano y latinoamericano. Lima: IEP.
- Carreño, G. (2005). Religiosidad popular y objetos de culto en Lima republicana. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Cruz, M. (2010). Marfiles hispano-filipinos: La globalización del arte sacro barroco. Madrid: CSIC – Instituto de Historia.
- Cummins, T. (2002). Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dean, C. (1999). Inka Bodies and the Body of Christ. Durham: Duke University Press.
- De Mesa, J., & Gisbert, T. (1982). Historia de la pintura cuzqueña. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- De Szyszlo, F. (2001). La Escuela Quiteña: Arte y devoción en los Andes coloniales. Quito: FONSAL.
- Estella, M. (1991). La escultura barroca andaluza. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fernández, D. (2020). La persistencia de lo barroco en el arte popular andino. Revista Íconos, 17(2), 77–94.
- Ferruzzi, R. (1897). Maternità, óleo sobre lienzo. Archivo Bienal de Venecia.
- Freedberg, S. J. (1993). Painting in Italy, 1500–1600. New Haven: Yale University Press.
- Gálvez, E. (2021). El Niño Dios en los Andes: iconografía, ritos y memoria. Cusco: UNSAAC.
- García, R. (2020). Retratos contemporáneos e identidad visual andina. Revista Arte y Cultura Andina, 12(1), 45–63.
- García Sáiz, M. (1983). Las estampas como fuente de la pintura colonial. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Gisbert, T. (1980). Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Editorial Gisbert.
- Gonzales Gamarra, F. (1950). Notas sobre arte y tradición. Cusco: Ediciones del Sur.
- González Gamarra, F. (1952). Arte religioso arequipeño. Arequipa: Archivo Regional de Arequipa.
- Henner, J. J. (1995). Catalogue Raisonné. Paris: Musée National Jean-Jacques Henner.
- Ivins, W. M. (1953). Prints and Visual Communication. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Macera, P. (2002). Visión histórica del arte peruano. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Majluf, N. (1999). Los mitos del arte peruano: identidad y representación. Museo de Arte de Lima.
- Majluf, N. (2002). Francisco Gonzales Gamarra y la representación del Perú profundo. Lima: Museo de Arte.
- Martineau, J. (2008). The Fabiola Project: Francis Alÿs. London: National Portrait Gallery.
- Museo Nazionale del Bargello. (2009). Smalti e argenti: Oggetti di devozione privata nell'Italia dell'Ottocento. Firenze: Edizioni del Bargello.
- Museo Nacional de Arte Religioso. (2002). Catálogo de objetos devocionales domésticos. Arequipa: MNAR.
- Museo Pedro de Osma. (2020). Francisco Gonzales Gamarra: pintura y república. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma.
- Mujica Pinilla, R. (1999). Santa Rosa de Lima y su tiempo. Lima: PUCP.
- Mujica Pinilla, R. (2013). El barroco peruano. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Pérez Sánchez, A. E. (1992). Barroco español: Pintura y escultura 1600–1750. Madrid: Ediciones Taurus.
- Piva, M. (2015). La fortuna della Madonna della Sedia: iconografia e domesticità nell'Ottocento

europeo. Padua: Edizioni dell'Università di Padova.
- Piva, M. (2015). La Madonna più amata: Roberto Ferruzzi e la fortuna della Madonnina. Padua: Edizioni dell'Università di Padova.
- Pointon, M. (1999). Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewelry. New Haven: Yale University Press.
- Pointon, M. (2001). Miniature Portraits: In the Age of Enlightenment. London: Yale University Press.
- Rafael Sanzio. (1513–1514). Madonna della Sedia [Óleo sobre tabla]. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia.
- Salvi, G. B. (Il Sassoferrato). (ca. 1650). Vergine col Bambino dormiente [Óleo sobre lienzo]. Colecciones varias en Europa.
- Stratton-Pruitt, S. (2002). The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600–1700. London: National Gallery.
- Tauro del Pino, A. (2001). Enciclopedia Ilustrada del Perú. Lima: PEISA.
- Tauzin-Castellanos, I. (2008). Imágenes de la Pasión: Iconografía cristiana y sensibilidad moderna. Madrid: Fondo de Cultura Europea.
- Tauzin-Castellanos, I. (2008). Iconos domésticos y religiosidad popular: arte devocional en la Europa del XIX. Madrid: Fondo de Cultura Europea.
- Testino, M. (2013). Alta Moda. Lima: Museo MATE.
- Uffizi Gallery. (s.f.). The Madonna and Child with Two Angels, by Fra Filippo Lippi. Firenze: Museo degli Uffizi.
- Wuffarden, L. E. (1999). La escultura virreinal en el Perú. Lima: Fundación Wiese.
- Wuffarden, L. E. (2001). La arquitectura como memoria visual: apuntes sobre pintura religiosa peruana. Lima: MALI.
- Wuffarden, L. E. (2001). La pintura virreinal en el Perú. Lima: Banco de Crédito.
- Wuffarden, L. E. (2001). Retrato y poder: la imagen de la élite peruana en el siglo XX. Lima: Museo de Arte de Lima – MALI.
- Wuffarden, L. E. (2001). Teófilo Castillo: El arte como documento de la nación. Lima: Museo de Arte de Lima – MALI.
- Wuffarden, L. E. (2004). La pintura colonial en el Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Wuffarden, L. E. (2010). Pintura peruana del siglo XX. Lima: Fundación Telefónica.
- Wuffarden, L. E. (2013). Alta Moda: el traje andino en la fotografía de Mario Testino. Lima: MATE.

COLECCIÓN
CHRISTIANSEN
SALAZAR

El presente catálogo reúne una selección representativa de la Colección Christiansen Salazar, un conjunto patrimonial privado que testimonia la riqueza y diversidad del arte religioso, devocional y retratista producido entre los siglos XVII y XXI, tanto en el ámbito peruano como en contextos globales. La colección, conformada a lo largo de varias generaciones, algunas piezas recibidas en herencia familiar, constituye no solo un acervo de valor estético y técnico, sino también una memoria visual de las creencias, costumbres y procesos culturales que han moldeado la identidad espiritual y simbólica del Perú.